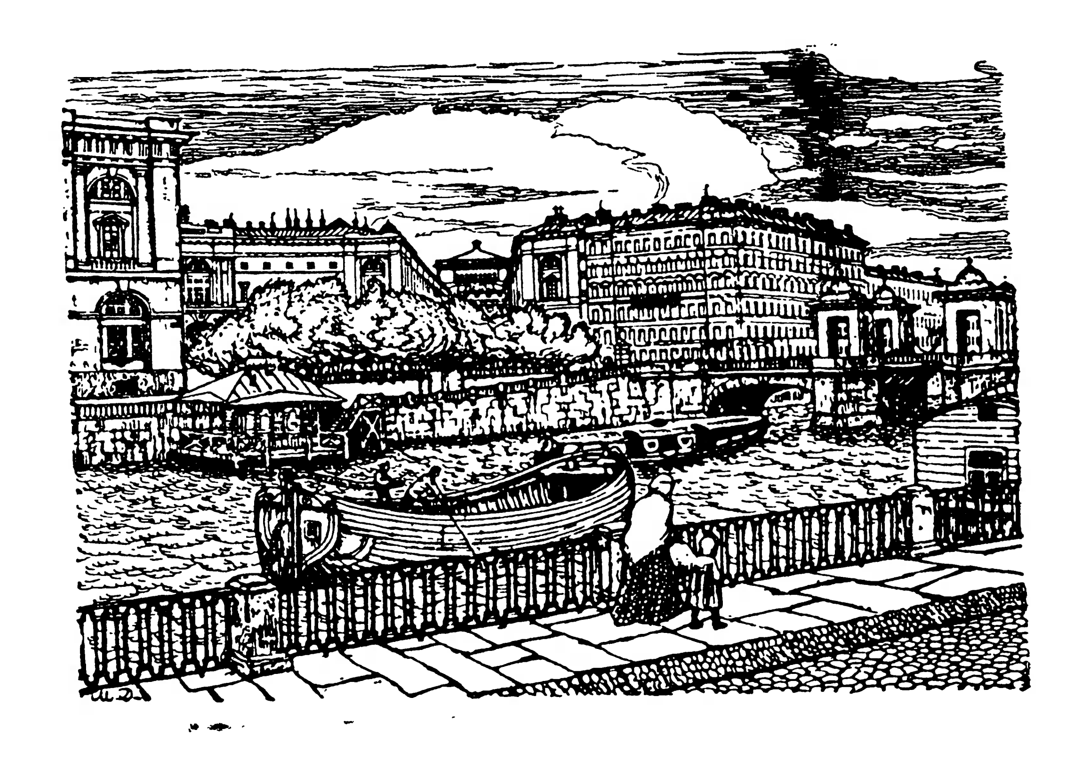
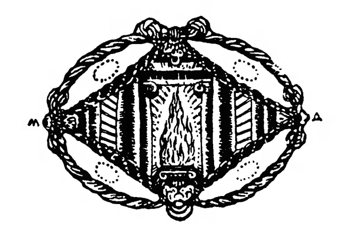
АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ

ВОСПОМИНАНИЯ



ИЗДАНИЕ ПОДГОТОВИЛ
Г. И. ЧУГУНОВ

МОСКВА · «НАУКА» · 1987

Ответственный редактор
Г. Ю. СТЕРНИН

Д $\frac{4702010100-412}{042(02)-87}$ без объявления

Памяти моего отца[1]

ПЕТЕРБУРГ МОЕГО ДЕТСТВА

се мое детство, до одиннадцатилетнего возраста, я прожил с моим отцом в Петербурге, в большой казенной квартире на Выборгской стороне, в доме Михайловского артиллерийского училища[2].

Перед моими окнами были запасные пути соседнего Финляндского вокзала[3], с красными товарными вагонами и длинными железнодорожными складами, а на горизонте виднелся тонкий силуэт Смольного и серебрилась полоска Невы. Вдали высились заводские трубы, и ранним утром я любил прислушиваться к протяжным и печальным фабричным гудкам. Мне интересно было глядеть, как медленно двигались по рельсам вагоны, сталкиваясь буферами, и забавлял меня маневрирующий паровоз с тогдашней смешной трубой в виде толстой воронки. Все это были самые ранние мои впечатления.

Из окон моих я видел дважды пожары и с восторгом смотрел, как пылали деревянные дома и бушевало пламя (но почему-то не было страшно), а раз пришлось увидеть и весьма замечательное и единственное явление: я уже шел «к Морфею» (как любил выражаться мой папа), но он меня поставил на подоконник и, показав на совершенно пурпурное небо, объяснил, что это, как тогда утверждали, пепел от извержения кратера Кракатау, прилетевший из страшно далеких стран, который взвился выше облаков и теперь освещался заходящим солнцем[4], — что я и запомнил.

Я тогда уже знал много про дальние страны, папа мне прочитал «Похождения Робинзона», и я мечтал стать путешественником, «как Миклуха-Маклай». Папа мне о нем тоже рассказывал. И я повторял (должно быть, у маленького это звучало забавно): «Миклуха-Маклай знаменитый русский путешественник».

Внизу, перед самым нашим огромным домом, был еще узенький «черный» двор, который отделялся от железнодорожного «парка» дровяными складами и низеньким кирпичным флигельком. Этот домик под моими окнами постоянно меня занимал — кто там живет? — и я приставал с вопросами к своей няне[5]. Она равнодушно отвечала: «Жильцы». Слово было непонятное, и я воображал, что это какое-то особое племя. На этом дворе стояли решетчатые сараи и конюшни. Когда я был еще совсем маленький, тут же в коровнике жила наша собственная корова! Как патриархальна еще была тогда петербургская жизнь...

На черный двор, куда выходили окна всех кухонь, забредали разносчики и торговки и с раннего утра распевали на разные голоса, поглядывая на эти окна: «клюква-ягода-клюква», «цветы-цветики», «вот спички хорош — бумаги, конвертов — хорош спички», «селедки голландские — селедки», «кильки ревельские — кильки»! И среди этих звонких и веселых или охрипших голосов гудел глухой бас татарина: «халат-халат» или «шурум-бурум». Сквозь утренний сладкий сон я уже слышал эти звуки, и от них становилось как-то особенно мирно, только шарманка, изредка забредавшая на наш двор, всегда наводила на меня ужасную грусть.

Зимой звуки эти заглушались двойными рамами. Между стекол клали белую вату (и было похоже, точно там лежал снег), и всегда по ней были разбросаны мелкие отрезки толстых разноцветных шерстинок (до чего это было наивно и мило), и ставились стаканчики с кислотой, чтобы не потели и не замерзали стекла. Они все-таки замерзали, и какие красивые узоры на них появлялись! («Это нарисовал Дед-Мороз», — говорила няня, и я верил). А когда в одно прекрасное утро все кругом — и крыши, и все выступы, и карнизы оказывались покрытыми пушистым, сверкающим на солнце снегом — так уютно было глядеть в окна моей теплой детской на знакомый вид, вдруг ставший совсем новым и каким-то веселым. Наступала зима с ее радостями.

Окна других комнат выходили на запад и на огромный, как площадь, внутренний двор Михайловского училища, и из нашей залы я мог видеть сквозь листву комнатных растений (наш «ботанический сад»), как за длинную крышу напротив и за ровную линию бесконечных дымовых труб закатывается красное солнце.

На этом дворе, укрытом от всех ветров, мы гуляли с няней, когда стояла плохая погода, водили же меня подышать воздухом каждый день, хоть ненадолго. Тут мы прогуливались по тротуару, который шел вдоль всех четырех стен казенного дома, но и в этой скучной прогулке было маленькое развлечение — посмотреть через решетчатые ворота с черными чугунными орлами на нашу Симбирскую улицу[6], где сквозь пики решетки видны была дребезжащая конка, спящие на козлах извозчики, разноцветные вывески мелочной и бакалейной торговли и золотой крендель немецкой булочной.

Весной, в теплые дни, на нашем пустынном дворе с каменной мостовой (между булыжниками уже пробивались чахлые травинки и листики ромашки) я играл с мальчиками соседних квартир, и двор становился моим, я «овладел» им и знавал все закоулки, изучил и все широкие лестницы

нашего офицерского флигеля, бесконечные гулкие коридоры, которые тянулись вдоль всех трех этажей аракчеевского дома. На каменных лестницах с плоскими широкими ступенями (посредине была выемка, источенная ногами) всегда, даже в жаркие дни, был приятный холодок. Пахло кошками и кухонным чадом, наверное, как и в дни самого Аракчеева (дом был выстроен в 1820-х годах)[7].

В дальнем углу двора низенькая дверь вела в узкий и таинственный подвальный коридор, через который был выход к набережной Невы — на площадку перед фасадом училища. Тут стояли пушки на колесах и в ясный день прогуливались и резвились веселые юнкера без фуражек. Я неизменно попадался моему врагу — одному краснощекому, стриженному ежиком юнкеру, нашему родственнику, который меня всегда дразнил и пугал.

На этом кусочке набережной около Литейного моста было интересно глядеть на разные небольшие парусные суда, которые там причаливали, и рассматривать их снасти. Когда я уже начитался морских приключений, я все мечтал увидеть у нашей набережной какой-нибудь настоящий трехмачтовый корабль с парусами, прибывший из-за моря, или хоть какую-нибудь шхуну или бриг с иностранным вымпелом. Однажды действительно дождался и с восторгом увидел английский флажок на какой-то маленькой яхте, отшвартовавшейся тут для моего удовольствия.

Обыкновенно ежедневная наша прогулка с няней была через Литейный мост, по Литейному проспекту до Невского и обратно — конец немалый, а иногда и по тихой и провинциальной Выборгской стороне к Арсеналу[8].

Если мы шли этой последней дорогой, по Симбирской улице (вспоминается она всегда запушенная снегом), то проходили мимо маленькой лавочки в заборе около нашего дома, где седой, как лунь, добрый дедка в нагольном полушубке (с узором на груди) продавал семечки, орехи и чудесные сладкие черные стручки с овальным блестящим и нераскусимым бобом внутри — мое любимое лакомство. И всегда от старика я слышал ласковое словечко.

Когда наш путь лежал через Литейный мост, я видел широкий простор Невы, Петропавловскую крепость с чуть заметным флажком на кронверке и острый золотой шпиль с ангелом наверху, видел белые колонны далекой Биржи[9], плоский понтонный Троицкий мост[10] и теряющийся в отдалении тесный ряд дворцов — с младенчества мне родной и любимый вид.

Когда шел лед, с моста восхитительно было смотреть на плывущие льдины, которые вкусно раскалывались пополам о мостовой бык, и казалось, что сам плывешь вместе с мостом им навстречу. А когда под аркой моста проходил буксир, тянувший барку, и его дымящая труба вдруг загибалась назад, забавно было очутиться в темном облаке дыма, от которого першило в горле.

Мне очень нравились толстые нарядные перила моста и их зеленые русалки с рыбьими хвостами, которые держали в руках герб Петербурга, и, проходя, я всегда до них дотрагивался. Также я любил мимоходом по-

гладить и страшную голову Горгоны на низенькой решетке Летнего сада и храбро положить палец в ее раскрытый зев.

С нашего моста вечером (если я откуда-нибудь возвращался домой с моим папой) открывалось чудесное зрелище: по всем набережным Невы тянулись бесконечные ровные цепочки фонарей, и вдали их огоньки сливались в одну тонкую нить, которая всегда дрожала и переливалась, а когда было тихо на Неве, от каждого фонаря в воду опускалась острая и длинная игла.

Зрелище это меня и притягивало, и веселило, и наполняло каким-то смутным чувством — я не понимал, конечно, еще всей грусти и таинственности — словом, поэзии — этой петербургской ночной красоты.

Посреди этих живых золотых нитей и бус сиял белым и неподвижным светом ряд фонарей возле дворцов — это было первое электричество в Петербурге. Но еще всюду горели газовые фонари, и живое их пламя то приседало от ветра, то опять разгоралось (по вечерам по улице бегал фонарщик с лесенкой и взбирался на каждый фонарь его зажигать своим фитилем).

Но вскоре засветились впервые на нашем Литейном мосту лампы Яблочкова (отец однажды принес и показал эту странную двойную свечу), а затем зажглось электричество и на Невском проспекте (мой дядя с восторгом принес нам новость: «Теперь ночью на Невском можно читать газету»). Дуговые фонари шипели, гудели и иногда роняли красную искру, и молочно-розовый их свет, искрившийся на снегу, мне казался совершенно волшебным.

Иногда мы делали с няней наше «путешествие» в город на конке или по Захарьевской улице[11] до Невского, или по Литейному проспекту. По Захарьевской и дальше по Знаменской[12] мы ездили в маленькой одноплошадной конке, которая тащилась очень медленно, и на разъездах ждали встречного вагона мучительно долго. В этом вагоне четыре самых передних места и стул между ними стоили по четыре копейки, другие сидения — по шесть, и все норовили сесть впереди. Я терпеть не мог сидеть на стуле на виду у всех. На Литейном конка была в две лошади с «империалом» и вагоны были синего цвета, зимой верхние пассажиры империала от холода неустанно барабанили ногами по потолку. Запомнилось, что внутри вагона между окнами были узенькие черные зеркала, а под потолком стали появляться объявления («Саатчи и Мангуби» — папиросы и табак с изображением усатого турка — и «Лаферм»). И кучер, и кондуктор, один на передней площадке, другой на задней, постоянно отчаянно звонили, дергая в подвешенный на пружине колокольчик. Первый трезвонил зевакам, задний давал сигнал кучеру, чтобы остановиться или двигаться дальше. На обратном пути к нам на Выборгскую, чтобы одолеть подъем на Литейный мост, прицепляли около Окружного суда[13] еще одну лошадь со всадником — мальчишкой-форейтором — и затем с гиком и звоном мчались в карьер. На мосту мальчишка отделялся и, звеня сбруей, ехал трусцой назад. Зимой эти форейторы, хотя и укутанные в башлыки и в валенках, жестоко мерзли. Помню, раз мой папа сжалился

над таким мальчишкой и отдал ему все булки, которые вез домой от Филиппова.

Но на конке ездить было очень скучно, и куда интереснее было идти с няней в город пешком.

Во время этих прогулок по Петербургу меня занимали всевозможные мелочи: вдоль тротуара стояли низенькие гранитные и чугунные тумбы, зимой на них лежал круглыми шапками снег, и было приятно по дороге сбить эту шапку или сделать маленький снежок. На уровне моих глаз я постоянно видел на прибитой к стене красной жестянке таинственную надпись «ОГО», точно кто-то грозил (это было просто «Общество газового освещения»). Глядя под ноги, и там я видел много интересного, я старался, шагая, попадать ровно с плиты на плиту, хотя маленькому это было трудновато.

Под своими ногами на корявых известковых плитах панели я иногда замечал странные отпечатки и какие-то окаменелости. Позже мой гувернер, студент-медик, меня научил, что это моллюски «ортоцератиты силлурийской формации», — и мне нравилось произносить это ученое название.

Когда я стал грамотный, то прилежно, по складам, читал надписи всех встречных вывесок, и няна или папа, когда с ними гулял, терпеливо дожидались, когда я кончу.

А как занятно было рассматривать то, что было изображено на вывесках встречных лавок и магазинов! На «мясной торговле» красовался бык на золотом фоне, стоящий на обрыве, внизу же мирно сидел барашек. На вывесках «зеленой и курятной» торговли были аппетитно нарисованы овощи — кочан капусты, морковка, репа, редиска или петухи, куры, утки, а иногда индюк с распущенным веером хвостом, а у «колониального» магазина — ананасы и виноград. Мелочные же лавочки были неизменно украшены вывеской с симметрично расставленными сахарными головками в синей обертке, пачками свечей и кусками «жуковского мыла», с синими жилками, в центре же красовалась стеклянная ваза с горкой кофейных зерен, а на фоне витали почтовые марки, почему-то всегда по три вместе. Мне также очень нравилась нарядная вывеска красилен Клиодта, где развевались разноцветные ленты, приятно закручивались свертки материй и кудрявились три страусовых пера разного цвета.

Меня занимали и окна «гробового мастера» Шумилова — там были выставлены гербы на овальных щитах, настоящие белые и черные страусовые перья и другие траурные украшения и длинные картинки, изображающие похоронную процессию с лошадьми в попонах и с факельщиками около колесниц. Все это, как и все те живописные петербургские вывески, были традициями далекого прошлого. А совсем старинными были и золотая виноградная гроздь, висевшая над виноторговлей «К. О. Шитт 1818» (всегда в подвале углового дома), и золотой ботфорт со шпорой (сапожник И. Гозе — папин поставщик!) на Владимирской, и столь привычные в Петербурге золотые кренделя под короной немецких булочных...

На Литейном проспекте мне был по виду знаком, конечно, каждый дом, и всегда занимал мое воображение загадочный нежилой серого мрамора дворец против Симеоновской [14], с его пустыми громадными зеркальными окнами (ходила легенда, что там якобы жила Пиковая дама!), как и другие таинственные для меня барские особняки.

Мне нравился и громадный черный полосатый дом Мурузи в мавританском стиле, и его чугунные навесы у подъездов с удивительными узорами и арабскими надписями [15]. Дом был замечателен для меня тем, что там была большая парикмахерская, где меня впервые остригли (раньше это делали домашним способом), и я попросил парикмахера: «Пожалуйста, сделайте мне такую же плешку, как у моего папы» — могу представить, как я умилил и развеселил отца.

Конечно, проходя мимо Артиллерийского управления [16], я задерживался у старинных зеленых пушек, стоящих визави Окружного суда, точно они собирались в него палить. Пушки были выстроены в порядке их роста, и оба симметричных ряда кончались маленькими пузатыми мортирами, которые особенно мне нравились. Интересно было рассматривать выпуклые украшения на дулах, колесах и лафетах, гербы, ручки в виде дельфинов и непонятные надписи вязью.

Если был большой праздник или Великий пост, мы с няней, гуляя по Литейному, по дороге иногда заходили в маленькую, изящную Сергиевскую церковь с золотым шпилем на колокольне и с синим куполком в частых золотых звездочках, или в Спасо-Преображенский собор [17]. Няня всегда у иконы ставила копеечную свечку. Этот белый собор с черными куполами был окружен оградой из поставленных стоймя, дулами к земле, громадных черных пушек, отнятых когда-то у турок. Между этих «столбов» висели тяжелые цепи, а в ограде росли старые ветвистые деревья. В Сергиевской церкви я помню панихиду по только что убитому Александру II. Церковь была переполнена народом с горящими свечами. Многие плакали, няня тоже, и я вместе с ней заплакал.

Зимой я с завистью смотрел, как дворники особыми зубчатыми лопатками скалывали ледок на тротуарах, и он отскакивал аппетитными пластинками. Иногда панель загораживалась рогатками — дворники сбрасывали с крыши снег, и тогда надо было сворачивать на середину улицы, и какой это был особенный, петербургский звук — гулко бухавшие снеговые глыбы! Когда выпадал слишком глубокий снег, его усиленно счищали, и кучи его, иные с воткнутой лопатой или метлой, тянулись вдоль всех тротуаров.

Весной целые полки дворников в белых передниках быстро убирали снег с улиц (любили острить, что дворники делают весну в Петербурге). Тогда же появлялись и другие уличные звуки, когда растаявший лед вдруг катастрофически и неожиданно рушился внутри водосточных труб в зеленые кадки на тротуарах с пугающим прохожего грохотом. И сколько вообще разнообразных звуков неумолчно раздавалось на петербургских улицах! Звенел на конках звонок кондуктора, заливались колокольчики — дар Валдая — и бубенчики на проезжавшей тройке (я долго думал, что «дарвалдая» значит «звеня»), гудели по праздникам церковные колокола,

нередко проходила с трубами и барабанами военная музыка, а по дворам распевали на разные лады разносчики — и все было мелодичным. Лишь било в самую душу, когда страшные ломовики везли по булыжной мостовой адски грохочущие рельсы.

Летом петербургская улица громыхала, и только на улицах, замощенных торцами (Невский, Большая Морская[18], набережные и некоторые другие места), было тише, лишь раздавались крики «ванек» и кучеров: «Берегись!» Резиновых шин еще не было, и стук колес по камням мостовой, цоконье копыт и конское ржание были самыми привычными звуками. Чтобы ослабить уличный шум, часто возле дома, где был больной, стлали солому, и тогда стук колес вдруг становился мягким и шуршащим.

Летом мостовые повсюду чинились, деревянные торцы заменялись новыми, шестиугольные шашки тогда образовывали целые баррикады — и красные рогатки загораживали половину улицы. Вокруг строящихся домов возвышались временные заборы и «леса», которые надо было обходить с опаской. По деревянным сквозным настилам каменщики таскали на самый верх постройки кирпичи, согнувшись в три погибели под тяжелой ношей, и мне было даже страшно смотреть. На верху лесов всегда был прикреплен крест во избежание несчастий, маленькая березка или засохший венок.

Петербург в летнее время пустел, «господа» разъезжались на дачи и по «заграницам», и хозяевами города делались кухарки, дворники и горничные. На лавочках у ворот лущили семечки, слышалась гармоника, веселые маляры, которыми был полон летний Петербург, горланили свои песни. Это был «Питер».

Наши ежедневные прогулки имели иногда маленькую цель — чаще всего мы ходили в булочную Филиппова, на угол Невского и Троицкой[19], купить мою любимую слоеную булку, подковку с маком или тмином и солью или же калач (у него под клапаном я любил находить белую муку, и ручка его аппетитно хрустела). Иногда у Филиппова я лакомился пирожками с вареньем, капустой или грибами. К этому громадному и всегда страшно горячему пирожку полагалась бумажка, чтоб не пачкались от жира руки. Особенно приятно было съесть такой горячий пирожок в мороз. Часто мы шли с няней и дальше по Невскому, к Гостиному двору.

Посреди Невского бежала конка — был один путь и разъезды. Тут вагон был красного цвета и наряднее, чем на других улицах, и двигался шибче. Рядом с конкой вдоль Невского тащились допотопные «щапинские» омнибусы («Сорок мучеников») и длинной вереницей плелись «ваньки», держась ближе к тротуару. Их перегоняли слева лихачи, кареты, ландо, «эгоистки» (узенькие дрожки или сани на одного седока) и другие собственные экипажи. На кушаке кучера этих экипажей часто красовались прикрепленные над толстым задом армяка большие круглые часы, чтоб барину удобнее было следить за драгоценным временем.

Придворные кареты отличались золотыми коронами на фонарях, а кучер, одетый по-русскому, всегда был украшен медалью и издали уже

было видно, что мчится кто-то из царской фамилии. Городовые тогда подтягивались, и на перекрестках движение сразу останавливалось.

На придворных экипажах с английской упряжью красовались кучера и камер-лакеи в треуголках и алых ливреях с золотым позументом, украшенным черными орлами, с пелеринкой и белым пуховым воротником. В дождь ливреи были из белой блестящей клеенки, что было очень элегантно. Особенный был выезд у посланников: у кучера на спине армяка был всегда треугольник из золотого позумента, а верх шапки был голубой, бархатный и «рогатый», как бы «двууголка». Рядом с кучером сидел егерь с развевающимся плюмажем из петушиных перьев на треуголке и с широкой портупеей через плечо (маленьким я думал, что это и есть сам посланник, такой нарядный).

Были очень красивые сетки на лошадях (обыкновенно синие, редко красные), предохранявшие седока от снежной ископыти и комьев грязи. У саней же бывали пухлые медвежьи полости (покрывала для ног) с кистями, которые волочились по снегу. Существовали еще запятки — у парадных саней и у карет сзади стоял, держась за особые петли, рослый лакей в ливрее и цилиндре с кокардой сбоку его. У иных был огромный медвежий воротник — пелерина. На запятках же саней царицы Марии Федоровны, часто проезжавшей по Невскому, всегда высился великолепный камер-казак в красном кафтане с откидными рукавами и в высокой папахе с кистями.

Порой по Невскому лихо мчалась тройка с бубенцами — у кучера была круглая шапочка, надвинутая на лоб, с павлиньими перышками вокруг тульи, мелькала белая фуражка офицера и боа или меховая ротонда его дамы. . .

А иногда, нарушая все благообразие Невского и перегоняя чинный поток экипажей, дико мчалась от Почтамта к Николаевскому вокзалу[20] почта, громыхая постромками и пугая извозчиков, — целый поезд страшных старомодных рыдванов или, зимой, чудовищных саней («макшаны»), запряженный четверкой с форейтором и с почтарями в башлыках, опоясанными саблями.

Невский проспект был необыкновенно наряден своей толпой, где больше всего было военных, носивших самые разнообразные формы. Маленьким я, конечно, глядел во все глаза на мелькавшие в толпе черкески и бурки, офицерские фуражки разных цветов, треуголки, каски с белым или черным султаном или двуглавым орлом наверху. Однажды я даже остановился от восхищения: по улице шел настоящий витязь в шишаке, в кольчуге и с колчаном (тогда еще существовал отдельный отряд в конвое царя — кавказская сотня, носившая старинные доспехи хевсуров). А наряду с этой нарядной толпой какими только типами, настоящими деревенскими, не пестрела петербургская улица моего детства[1*]!

[1*] Лишь в некоторых парадных местах столицы, как на Дворцовой набережной, в Летнем саду (и на Невском и Морской, кроме утренних часов), одуревшая и напуганная тогда полиция не пускала людей, одетых по-простонародному.

Извозчики — петербургские «ваньки», неотъемлемая принадлежность улицы, носили всегдашний, традиционный, спокон века присвоенный им мужичий синий армяк до пят и клеенчатую шляпу — приплюснутый низкий цилиндр с раструбом и загнутыми полями (непременно с медной пряжкой впереди), а зимой — меховую шапку с квадратным суконным, а то и бархатным верхом. И какие у них были узорчатые и разноцветные пояса! Сидя на облучке своих саней или дрожек, они поджидали седока и приглашали прохожих: «Поедем, барин!» или «Резвая лошадка — прокачу!» Их исконными врагами были ломовые извозчики, никогда никому не уступавшие дороги («ванек» они презрительно обзывали «гужееды», «гужом подавился!»), — и когда медленной лавиной двигался кортеж их до отказа нагруженных возов или громадных саней, никакая сила не могла их остановить, иногда даже городовые пасовали. Эти дикого вида «ломовики», держа вожжи, медленно выступали рядом со своими такими же страшными и огромными битюгами, увешанными сбруей с бляхами, дуги же бывали необыкновенно затейливо и ярко расписаны. Всегда это были мрачные бородатые мужики, которые носили или засаленный картуз, или треух и неизменно бывали наряжены поверх тулупа в красный жилет нараспашку — и любопытно, что это были всегда старые придворные жилеты с двуглавыми орлами на истрепанном позументе! Этот замечательный костюм еще дополнялся брезентовым фартуком, богатырскими кожаными рукавицами и какими-то веревками и крючками, висевшими сбоку. Охтенка-молочница «спешила», как и во времена Пушкина, но уже не «с кувшином», а с металлическими бидонами на коромысле, но на голове был под платком повязан прежний белый повойник, а юбка была всегда в мелких полосках лилового, красного и оранжевого цвета.

Шерстяные платки на плечах у деревенских баб, всюду сновавших по городу, обычно были в крупную клетку — как это тоже было привычно глазу! И каких только тут не было сочетаний — синего с оранжевым, зеленого с красным, серого с черным... А сколько еще всевозможных продавцов и уличных ремесленников заполняло улицу — разносчики, сбитенщики, точильщики, стекольщики, продавцы воздушных шаров, татары-халатники, полотеры — всего не перечесть, — и их белые передники, картузы, зипуны, валенки (иногда так красиво расписанные красным узором) и разные атрибуты и инструменты простонародья, как все это оживляло и красило картину петербургской жизни[21]!

Самым нарядным уличным персонажем была кормилица у «господ». У них была как бы «парадная форма», квазикрестьянский костюм весьма театрального вида (костюм сохранился и позже, вплоть до самой войны 14-го года!). И постоянно можно было встретить чинно выступавшую рядом со своей по моде одетой барыней толстую, краснощекую мамку в парчевой кофте с пелеринкой, увешанную бусами и в кокошнике — розовом, если она кормила девочку, и голубом, если мальчика. А летом ее наряжали в цветной сарафан со множеством мелких золотых или стеклянных пуговок на подоле и с кисейными пузырями рукавов. На набережной и

в Летнем саду среди корректной петербургской толпы такая расфуфыренная кукла была обычна, и глаз к ней был привычен [2*].

Иногда, гуляя с няней, я навещал на службе моего папу — его канцелярия помещалась на углу набережной и Литейного [23], — и мою прогулку я часто продолжал с ним.

Когда я появлялся в канцелярии, на меня посмотреть сходились сослуживцы отца, офицеры — до сих пор помню лица и фамилии этих ласковых со мною, бородатых, усатых, франтоватых и мешковатых артиллеристов. Меня тут же засаживали рисовать, снабжали карандашами (особенно я любил толстый синий и красный) и казенной бумагой для моего рисования.

Чаще всего мы шли с отцом по набережной к Летнему саду. В саду мы прохаживались вдоль аллей по деревянным мосткам, статуи нимф и богинь уже запрятаны были в тесные деревянные будочки, а в голых сучьях деревьев каркали и шумели крыльями вороны. Мы всегда останавливались у памятника дедушке Крылову, и я рассматривал фигурки из его басен.

Гуляя с отцом по Литейному, мы нередко заходили в магазин Девишина на углу Симеоновской в памятном мне красном доме, где отец всегда покупал бумагу, краски и карандаши для моего рисования (позже и учебные тетради), все это я имел в изобилии с трехлетнего возраста (а отец бережно собирал мои «произведения», и у него накоплялись целые альбомы).

Как я любил эту тесную подвальную лавочку! Там была волшебной красоты бумага — и всех цветов, и узорчатая, и чудная мраморная, и тисненая, и золотая, и серебряная, и большие немецкого издания листы для вырезания и склеивания разных домиков и целых замков, и выпуклые картинки для наклеивания, и заманчивые декалькомани [24]. И как было занятно, придя домой, намочить листок, придавить к бумаге и бережно тереть с обратной стороны до катышков, пока под ними не появится яркая, блестящая картинка!

На том же Литейном проспекте часто отец заглядывал со мной мимоходом в переплетную или к букинисту, чтобы отдать или взять связку книг. Его библиотека все время росла, и, став немного постарше, сколько часов я проводил в папином кабинете, рассматривая [...] его чудные книги с картинками, альбомы и иллюстрированные журналы [...] А у меня в детской уже росла горка моих собственных книжек — они начались со «Степки-Растрепки», «Гоши — долгие руки», «Сказок Андерсена» и «Bibliothèque rose» [25], а когда мой мир расширился до Жюля Верна, — это уже была маленькая библиотечка.

[2*] Для этих «пейзанок» места эти не были запретными, как для иного простого люда, «народа». Курьезные контрасты были всегда как бы традиционной чертой Петербурга, и на литографиях 1820—1830-х годов внимательные художники особенно любили подчеркивать эти забавные сочетания: амазонка и баба с коромыслом, офицер и кормилица, столичный франт и возница-деревенщина [22].

Если мы с папой попадали в Гостиный двор, то обязательно бывали в игрушечной лавке Дойникова, в воротах (где всегда дул страшный сквозняк), битком набитых самыми соблазнительными игрушками, и я всегда что-нибудь приносил с собой домой — или оловянных солдатиков, уложенных в овальной лубочной коробочке с немецкой надписью на крышке, или какую-нибудь чудную игрушку изделия Троицкой лавры — медведя или мужика, по очереди бьющих по наковальне, или Щелкунчика с горбатым носом и в тирольской шляпе с пером, или же забавную заводную игрушку с коротенькой музычкой — вертящуюся козу в юбке, держащую цветочек, или розовую балерину, делающую ручкой[3*].

Было также большое удовольствие зайти с отцом в удивительный магазин Муллерта на Караванной[28] — это был маленький зоологический сад, где мы покупали разную пищу для наших птиц [...] и для рыб [...] Тут, в этом магазине, можно было полюбоваться попками, разными экзотическими птицами и обитателями террариумов, черепахами, даже хамелеонами [...]

Всегда, проходя или проезжая по Литейному, я видел ровные перспективы Фурштадтской[29] и Сергиевской улиц, где в конце их серел в туманной дымке далекий Таврический сад. В этой «манящей дали» он казался мне каким-то таинственным, там тогда мне не приходилось бывать, но маленьким я попадал и в другие очень далекие от нас части Петербурга.

Раз мы с папой в один солнечный день сделали целое восхитительное путешествие по всей искрящейся на солнце Неве на маленьком финляндском пароходике — с Выборгской на Васильевский остров — мимо дворцов, крепости, Биржи и ныряя под все четыре моста — Литейный, Троицкий, Дворцовый и Николаевский[30]. Мы ездили навестить жившего на какой-то очень далекой линии одного моего дядю[31]. У него, ученого и замечательного лингвиста, меня поразило, что в комнате был только один стул и множество книг, целые кучи их лежали на полу (а на обложке его перевода с итальянского — Габриелли «Воспитание характера» — стоял девиз, позже на всю жизнь мне запомнившийся: «Пусть себе рухнет мир, я без страха паду средь развалин»... Увы, книг этих никто не покупал).

Отец, всегда ища повода что-нибудь показать интересное или полезное для моего развития, однажды повез меня на фабрику — «Невскую бумагопрядильню», на далекий от нас Обводный канал, и я был восхищен стройными движениями машин и их ритмическими стуками и какой-то бодростью этого места, оно вовсе не было мрачным, наоборот, все было залито светом, и мне улыбались приветливые лица ткачих.

Очень часто с самого раннего детства я бывал в Измайловском полку, тоже в далеком от нас районе, у сестры моего отца — моей любимой тети

[3*] Взрослым я стал серьезно собирать коллекцию народных игрушек, которая смогла конкурировать с такими же коллекциями у Александра Бенуа[26] и у проф[ессора] Матэ[27]. Но, увы, многих очаровательных и наивных игрушек, которые так любил мой отец, памятных мне по детству, уже достать не удавалось. В моей коллекции с почетом красовалась голова в кокошнике деревянной «Акулины» — моей первой куклы, уже совсем полинявшая и уцелевшая каким-то чудом.

Кати [32]. Ее муж был командиром Измайловского полка, свитским генералом [33], и они жили в обширной и нарядной квартире на углу Фонтанки и Забалканского проспекта [34], в казармах полка — старинный дом Гарновского. Их сын, мой двоюродный брат Саша [35], пока не поступил в Лицей, был один из первых моих друзей детства, и я иногда туда приезжал с ночевкой. От Технологического института, куда доезжали на конке, к тете на Фонтанку приходилось идти или мимо величественного белого Троицкого собора, с пятью голубыми куполами, с крупными золотыми звездами, или мимо Константиновского училища [36], против которого стоял красный обелиск — старинный верстовой столб с солнечными часами.

Я любил бывать в этом квартале Петербурга. Тут, на широкой 1-й роте [37], около моего любимого собора [38], жил и «папин папа» [39], строгий дедушка, такой всегда ласковый со мной; мне нравилась его светлая, необыкновенно чистенькая квартира, уставленная старинными шкапами и гнутой мебелью с вышивками — и Измайловский полк был для меня тоже «своим» и родным с самого раннего детства, как и наша Выборгская сторона.

Когда мы с няней входили к тете в парадный подъезд с Фонтанки, нас всегда приветливо встречал старенький швейцар с седыми баками. Он был облечен в красную с золотом придворную ливрею, носил на шее огромнейшую медаль и чем-то был похож на своего генерала. Как только в бельэтаже отворялись (обитые зеленым сукном, с медными гвоздиками) двери в квартиру, меня охватывала легкая жуть уже от одной строгой передней с высокими зеркалами и стоявшими тут навытяжку двумя рослыми измайловскими рядовыми — дежурными вестовыми. Даже и после наших больших размеров комнат тетина квартира меня пугала своими еще более высокими потолками, пугала и ужасно скользким паркетом залы, через которую надо было пройти, и огромными картинами, и овальными портретами в толстых золотых рамах, и тяжелыми бархатными портьерами от потолка до полу с золотыми карнизами и кистями. Я больше всего любил забраться в уютный тетин будуар и там, усевшись на диване возле углового окна, смотреть через зеркальное стекло на улицу — этого удовольствия не было в нашей квартире. Помнится падающий снег, и через его сетку я гляжу на горбатый каменный Измайловский мост, полный черных фигурок прохожих, на конку, заворачивающую на узенький решетчатый мостик, на оживленный каток на льду Фонтанки и на пропадающую в снежной дали прямую линию Вознесенского проспекта [40].

В доме Гарновского был такой же большой внутренний двор, как и в нашем казенном доме, только посредине был окруженный низеньким забором сад, а все три этажа казарм были в аркадах (на манер итальянских лоджий). В теплое время мы с Сашей часто играли в этом тенистом садике, на дворе же все время слышались военные сигналы упражняющихся в своем искусстве трубачей и иногда происходило строевое учение солдат, и мне было интересно глядеть, как их учили шагистике и ружейным приемам. Но еще интереснее было уединиться с Сашей в их квартире в его большой «классной» и рассматривать его коллекцию марок, предмет моей зависти, и его книжки. Лет с 7 мы стали коллекционерами, и он

меня опережал, так же как и в чтении, — впрочем, он был на два года старше.

Когда была коронация Александра III (1883 г.), тетя Катя повезла меня в своем экипаже вместе со всеми ее детьми поздно вечером смотреть на иллюминацию Петербурга, и я вдоволь нагляделся на царские вензеля и короны и разные надписи, вроде «Боже, царя храни», из весело переливающихся, то делавшихся голубыми, то ярко разгоравшихся газовых язычков, на гирлянды разноцветных фонариков, развешанных вдоль улиц, на факелы Исаакиевского собора, на сальные плошки, которыми были уставлены тротуарные тумбы и выступы домов.

Наше ландо еле могло пробиться через толпу, а в одном месте, около Арки Главного штаба, его и совсем было затерло, даже была маленькая паника. При этом мы не могли найти ни папы, ни няни, ни дяди Гоги[41], которые дежурили в разных местах, чтобы меня извлечь из коляски, и все удовольствие было испорчено, и, конечно, я плакал. Сонного, меня бесславно повез домой (почему-то на конке) один чернобородый капитан Измайловского полка, повез, наверное, без особого для себя удовольствия, лишь в угоду своей генеральше, а я крепко спал от усталости в уголке коночного вагона.

Еще чаще я ездил в гости (тоже иногда с ночевкой) к другому другу моего детства, Сташе[42], сыну дяди Евстафия[43], доктора, в их тесную квартирку на узенькой и темноватой Пушкинской улице, где в крошечном скверике стояла крошечная статуя Пушкина. Вначале мы играли в индейцев, потом, прочтя Жюль Верна, начали строить «Наутилус» и одновременно стали затеивать театр, что и сделалось нашим главным увлечением в ранней юности (школа — не так, как было с Сашей, — и позже не расстроила нашей дружбы).

С Пушкинской дядя переехал на Кузнечный переулок — угол Ямской улицы[44] — против Владимирского собора, где я продолжал также часто бывать. Как я лишь впоследствии узнал, эта дядина квартира была соседней с той, где года два-три до этого скончался знаменитый «сочинитель», как тогда еще выражались, Достоевский.

Тот вид из окон квартиры, где я играл со Сташей и который я так отчетливо помню, — на черные штабели дров, глухой брандмауер и заборы, — этот печальный петербургский пейзаж был и перед глазами Достоевского. Сообразил я все это — и с немалым волнением — лишь взрослым...

Самым веселым временем в Петербурге была Масленица и балаганы. Елка и Пасха были скорее домашними праздниками, это же был настоящий всенародный праздник и веселье. Петербург на целую «мясопустную неделю» преображался и опрощался: из окрестных чухонских деревень наезжали в необыкновенном количестве «вейки» со своими лохматыми бойкими лошадками и низенькими саночками, а дуги и вся упряжь были увешаны бубенцами и развевающимися разноцветными лентами. Весь город тогда наполнялся веселым и праздничным звоном бубенчиков, и такое удовольствие было маленькому прокатиться на вейке! Особенно, если си-

деть на облучке, рядом с небритым белобрысым чухной, всегда невозмутимо сосущим свою «носогрейку». Извозчики презирали этих своих конкурентов — вейка за всякий конец просил «ридцать копеек» — и кричали на них: «Эй, ты, белоглазый, посторонись!»

Приближаясь к Марсову полю, где стояли балаганы, уже с Цепного моста [45] и даже раньше, с Пантелеймоновской [46], я слышал, как в звонком морозном воздухе стоял над площадью веселый человеческий гул и целое море звуков — и гудки, и писк свистулек, и заунывная, тягучка шарманки, и гармонь, и удар каких-то бубен, и отдельные выкрики — все это так тянуло к себе, и я изо всех сил торопил мою няню попасть туда поскорей. Балаганы уже виднелись за голыми деревьями Летнего сада — эти высокие желтые дощатые бараки тянулись в два ряда вдоль всего Марсова поля и на всех развевались трехцветные флаги, а за балаганами высились вертящиеся круглые качели и стояли ледяные горы, тоже с флажком наверху.

Я попадал сразу в людскую кашу, в самую разношерстную толпу — толкались веселые парни с гармошкой, разгуливали саженные гвардейские солдаты в медных касках и долгополых шинелях с белым кожаным кушаком — и непременно в паре с маленькой розовой бабенкой в платочке, проплывали толстые салопницы-купчихи и тут же — балаганы были «в моде», и в обществе считалось по традиции тоже хорошим тоном посетить народное гуляние — прогуливались тоненькие барышни с гувернантками, гвардейские офицеры со своими дамами в меховых боа — словом, было «слияние сословий». Раз видели, как медленно проезжали вдоль балаганов придворные экипажи и тянулись длинным цугом кареты с любопытными личиками институток.

Я с восторгом смотрел на огромные полотнища — вывески балаганов — целые картины, где были простовато нарисованы и неизбежная «Битва с кабардинцами», и храбрый «Белый генерал» [47], скачущий в пороховом дыму на белом коне, а внутри этих балаганов слышались пальба, трубные сигналы, музыка и барабаны. На других же балаганах, поменьше, красовались изображения львов и тигров с человекоподобными свирепыми физиономиями, шпагоглотатели, эквилибристы, вольтижеры, великаны и лилипуты, даже итальянские арлекины и пульчинеллы — эти персоны каким-то чудом еще жили в Петербурге моего детства! Самые большие балаганы, Лейферта и Малафеева [48], бывали полны народа, у их боковых деревянных стен были прилеплены лестницы, которые всегда были черны от людских очередей, ожидающих впуска в «раек». У Малафеева я видел с няней «Куликовскую битву», особенно восхитил меня сам бой, со звоном мечей, происходивший за тюлем, как бы в туманное утро, даже, может быть, в нескольких планах между несколькими тюлями — иллюзия была полная, и, надо думать, сделано это было вовсе не плохо. Из папиного чтения «Откуда пошла русская земля и как стала быть» [49] я знал про Мамаево побоище, и, на мой взгляд, все было верно: и то, что Дмитрий Донской, израненный, лежал под деревом, и русские воины-богатыри монах Пересвет и Ослябя были похожи. Помню на балаганах еще представление: русскую сказку «О семи Семионах», которая тоже мне была

знакома по сказкам Афанасьева, где один из братьев лез на высокий шест, чтобы что-то увидеть, этот Семион оставался на месте, делая вид, что лезет, а декорация все время опускалась — тоже была полнейшая иллюзия.

Внутри балаганов было холодно, они согревались лишь дыханием публики, и несчастные актеры говорили сиплыми голосами из последних сил, весь день без передышки горланя в ледяном воздухе.

Кроме самих балаганов, сколько еще было всевозможных приманок! Среди шума толпы вертелись и звенели карусели, и можно было лихо прокатиться верхом на деревянной лошадке в «яблоках», и стоял треск выстрелов в маленьких тирах — «стрельба в цель», к ним меня ужасно тянуло, но няня ни за что не пускала, боясь ружей и пуль и из опаски, что меня еще подстрелит какой-нибудь озорник. А покататься на круглых качелях мне и самому не очень хотелось. Хотя я был порядочный плакса, но трусом не был, наоборот, думал быть отважным героем, но тут было действительно страшно вдруг застрять и повиснуть в воздухе — и я только издали поглядывал, как летали на этих качелях в открытых будочках обнявшиеся парочки и лущили семечки. Но с какой завистью я смотрел на катавшихся с ледяных гор, которые казались гигантской высоты! Один только раз с кем-то из взрослых я с замиранием сердца ухнул с горы на салазках среди взвившейся ледяной пыли. Среди толпы стояли и раешники со своими заманчивыми домиками — за копейку можно было в круглое окошечко посмотреть на разные лубочные картинки и «перспективные» виды. Раешники с шутками зазывали прохожих и, объясняя картинку, импровизировали свои смешные прибаутки.

Конечно, гнусавил и Петрушка, выскакивая из-за пестрой ширмы, и я не мог оторвать глаз от его судорожных движений и ликовал, как и все кругом, когда он колотил своей дубинкой и полицейского, и черта, и всегда сам воскресал невредимым. И сколько на каждом шагу было соблазнов! На лотках красовались пряники: «печатные», вяземские, белые мятные в виде разных забавных фигурок — человечков, всадников, рыб и зверей, были и расписные, с разводами, розовые и облепленные миндалем. Грудами лежали леденцы, закрученные спиралью или обмотанные бумажкой с цветной бахромкой на концах, мои любимые сладкие черные турецкие стручки, сморщенные моченые груши. На других лотках были разложены рядами аппетитные жирные круглые пирожки, которых мне так и не удалось отведать (няня не позволяла — «а то заболит животик»).

Всякой невзыскательной снеди было великое изобилие — разные колбасы, студень, ситные пироги с грибами и печенкой, калачи, кренделя, баранки — и все это тут же на морозе уничтожалось. Продавался горячий сбитень в медных чайниках, обмотанных полотенцем, какое-то ядовито-желтое и ярко-красное питье в стеклянных кувшинах, и дымились огромные пузатые самовары.

Маленьким я всегда приносил домой с балаганов какую-нибудь игрушку и обязательно красный воздушный шар, гроздья которых то тут, то там маячили над головами.

Больше всего толпилось народу возле балаганного Деда. Дед с привязанной мочальной бородой и с молодым розовым лицом, всегда охрипший от мороза и нескончаемой болтовни, сидел верхом на балюстраде балаганного балкончика и откалывал разные непристойности по адресу рядом с ним стоявшей молодецки подбоченившейся девицы в рейтузах, туго обтягивавших ляжки, в гусарской куртке с бранденбурами и лихо надетой конфедератке. А то Дед намечал какую-нибудь жертву для глума в толпе, обыкновенно выбирал рыжего, народ кругом гоготал и еще пуще подзадоривал Деда. Няня всегда старалась увести меня подальше, чтобы меня не задавили и чтобы я не наслушался гадких словечек.

Балаганы после Масленицы стояли весь пост заколоченными. На Пасхе вновь оживали, но это было уже не то, под снегом и на морозе все было особенно веселым. Тут же веяло уже весной, на ветру пузырились полинявшие от дождя вывески. Горы уже не действовали, толпа шлепала по лужам, настроение бывало по-прежнему праздничным, но все было по-другому. Именно масляничные балаганы в моем воспоминании и остались для меня окруженными незабываемой петербургской поэзией[4*].

Весенние балаганы в моих воспоминаниях как-то сливаются с соседним праздником, Вербой. Вербный торг помню еще у Гостиного двора (на Конногвардейском бульваре[52] он был позже).

Среди невообразимой толкотни и выкриков продавали пучки верб и вербных херувимов (их круглое восковое личико с ротиком бантиком было наклеено на золотую или зеленую бумажку, вырезанную в виде крылышек), продавали веселых американских жителей, прыгающих в стеклянной трубочке, и неизбежные воздушные шары, и живых птичек (любители тут же отпускали на волю и птичек, и шары), и было бесконечное количество всяких восточных лакомств, больше всего рахат-лукума, халвы и нуги. И опять же на Вербном базаре, как и на балаганах, всегда покупались для меня игрушки, но главный приток их был на Елку: Рождество был настоящий праздник игрушек. У Гостиного двора вырастал лес елок, и тогда там тоже была толпа и давка. Дома у нас елка бывала до самого потолка, и хвойный запах наполнял на несколько дней всю квартиру. Было такое удовольствие готовить с папой разные украшения. Мы золотили орехи, клеили корзиночки и цепи из цветной бумаги, которыми обматывались все ветки. И какая радость была зажечь нашу елку пороховой ниткой — и глядеть, как по ней бежит огонек, зажигая каждую свечку!..

Весной самым большим удовольствием было поехать с папой в Зоологический сад — «Зоологию». Едучи с ним на извозчике по Петербургской стороне и длинному Кронверкскому проспекту[53], я сгорал от нетерпения — казалось, не будет конца этой скучной деревянной стене сада с узорчатыми дырочками, вдоль которой мы так медленно тащились.

Сразу же при входе в сад меня оглушали скрипучими криками разноцветные попугаи, которые во множестве тут раскачивались на своих коль-

---

[4*] Они уже доживали свой век. С Марсова поля балаганы были переведены на Пески[50], потом на Семеновский плац[51] и затем совершенно заглохли...

цах, — я был уверен, что они здороваются со мной. И тут же, на первых шагах, я надолго застревал около толстых змей, свернувшихся в кольца, мирно спавших в своем стеклянном киоске.

Отец терпеливо останавливался со мной перед каждой клеткой, пока я насмотрюсь досыта на всех зверей, зверюшек и птиц и вдоволь нахохочусь в павильоне мартышек и пока, после долгого хождения и стояния, у меня не начнет «болеть ножка». Тогда ему приходилось брать меня, пятилетнего, на руки, и на руках у него я глядел на представление на открытой сцене, которое начиналось, когда уже опускались сырые сумерки и зажигались лампионы.

Я, не отрываясь, глядел на сцену — там восхищали меня и гимнасты, и эксцентрики-клоуны, и особенно фокусники. Помню, показывался великан-китаец (на самом деле говорили, что это был просто переодетый ярославский парень страшного роста), который поглощал яйца целиком со скорлупой и затем их изрыгал невредимыми на удивление всей публики. Представление шло под марши и вальсы морского оркестра — музыканты с георгиевскими ленточками на своих белых бескозырках сидели по обеим сторонам открытого театра, а под музыку издали доносилось рыканье отходящего ко сну льва. Потом начиналась феерия, самое интересное, но, увы, запретное для меня зрелище — уже было совсем поздно, папа меня уносил, и, к моему горю, я успевал, оглядываясь по дороге, увидеть издали лишь кусочек начала — какую-нибудь удивительную декорацию с пальмами, море и пристающий к берегу корабль или пещеру, освещенную бенгальским огнем.

Всегда вызывая в памяти такой вечер, вспоминаю белую ночь, звон курантов Петропавловского собора и в прозрачном зелено-бледном небе крылатый силуэт ангела на верху золотого шпиля.

Полусонного, отец меня относил к извозчику, чтобы ехать домой, «в кроватку».

Когда наступало первое тепло, не было дня с самого моего раннего детства, чтобы я не ходил играть в ближний сад Медицинской академии [54]. Этот старый, тенистый сад скрывался за академическим зданием с круглым куполом и колоннами и был закрыт для посторонних. (Разрешение выхлопотал Ив[ан] Петр[ович] Павлов, будущий великий ученый, который тогда только что окончил Медицинскую академию и был оставлен при ней. Он был наш свойственник: мой дядя Федя [55] и он были женаты на родных сестрах, тете Асе и тете Саре [56]).

Чтобы попасть в сад с Нижегородской улицы [57], надо было идти через узенький двор, замощенный булыжником, и проходить под громадной пожарной лестницей, прислоненной к пустой стене (почему-то эта лестница особенно запомнилась), и так же, как и на нашем дворе, среди камней росла острая травка и появлялись желтые одуванчики.

В саду рядами стояли липы с толстеннейшими стволами, и в аллеях, где всегда была тень, уютно пахло сыростью и прелым листом. В трещину коры одной из лип я однажды посадил моего оловянного солдатика

и вспомнил о нем только на другое лето, найти его уже не мог — он куда-то ушел, и мне, конечно, пришла на ум сказка Андерсена [58].

Был в саду и длинный пруд, покрытый плотной ярко-зеленой ряской, и казалось, точно это зеленый пол, по которому соблазнялось пройтись, но пугала легенда, что в этот пруд провалилась одна девочка. А в самой глубине сада, за деревьями, виднелся желтый флигель академической клиники, куда было опасно приближаться: там за решетками сидели какие-то страшные сумасшедшие, которые будто бы хватали из-за решетки неосторожных детей. Но это не мешало мне очень любить этот мой сад, и всю жизнь он с очарованием вспоминался (я случайно очутился в этом месте в 1915 г., сад мне показался только меньше, но разросся еще гуще, пруд исчез, а горка, на которой я играл, оказалась крошечным горбиком; я зарисовал тогда с любовью старую липовую аллею) [...]

Такова была моя идиллия петербургского детства и таким сохранился в моей памяти тогдашний Петербург.

В ранней юности, когда наступила моя первая и долгая разлука с Петербургом (гимназия и провинция), у меня все время длилась томительная тоска по нем — настоящая ностальгия, и я мечтал о жизни в Петербурге, как о счастье, и если туда попадал ненадолго, это был настоящий праздник. Моя длительная тяга в «обетованную землю» была совершенно романтическим чувством и, конечно, имела большое значение в моем духовном росте...

Когда я наконец «дорвался» до Петербурга, пришли, увы, будни, так называемая «проза жизни» и неизбежный «разъедающий анализ». И мое чувство к Петербургу неожиданно стало меняться. Порой город меня до крайности угнетал, иногда же, когда пошлость, казалось, как бы выползала из всех щелей, я его ненавидел и даже переставал замечать его красоту.

Вероятно, через это надо было пройти, иначе мое чувство к Петербургу, вернее сказать, любовь была бы неполной. И, конечно, только глядя на окружающее глазами художника, можно было избавиться от гнета обывательских впечатлений и их преодолеть.

Красоты Петербурга, его стройный и строгий вид и державное течение Невы — все это были мои первые, непосредственные и пассивные впечатления детства, которые и остались родными на всю жизнь, но как художник, «активно» я воспринял Петербург гораздо позже, уже зрелым. Этому помогла новая и длительная разлука. После двухлетней безвыездной жизни и учения за границей [59] — по возвращении в Петербург он вдруг мне показался совсем в ином свете. Я его немного «забыл», и тут, по сравнению со всем виденным в Европе, я стал смотреть на него как бы новыми глазами и только тогда впервые понял все величие и гармонию его замечательной архитектуры.

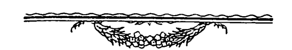
Это мое «прозрение» совпало с возникшим тогда на моих глазах культом Старого Петербурга, и я с великим увлечением вместе с моими новыми друзьями — художниками по «Миру искусства» и многими архитекторами — принял с самого начала в этом движении очень большое участие [60].

Но не только эта единственная красота Петербурга стала открываться моим глазам — может быть, еще более меня уколола изнанка города, его «недра» — своей совсем особенной безысходной печалью, скупой, но крайне своеобразной живописной гаммой и суровой четкостью линий. Эти спящие каналы, бесконечные заборы, глухие задние стены домов, кирпичные брандмауеры без окон, склады черных дров, пустыри, темные колодцы дворов — все поражало меня своими в высшей степени острыми и даже жуткими чертами. Все казалось небывало оригинальным и только тут и существующим, полным горькой поэзии и тайны [...]

Но если говорить и объективно, это уже был далеко не тот Петербург, который я знал в детстве (вернее, каким он мне казался), — его облик и жизнь очень менялись. Но все еще продолжало существовать прежнее сочетание «барского» и «простонародного» — тот удивительный симбиоз «С.-Петербурга» и «Питера», который в детстве казался таким естественным, мирным и почти идиллическим.

1905-й год провел резкую черту, и после 9 января невозможно было бы представить себе, например, чтобы могли продолжать существовать балаганы с их прежним добродушием и народным наивным весельем. Все же до самой войны 1914 г., если не до революции, дожили разные петербургские типы, знакомые мне еще с детства, и еще держались по привычке многие милые черты петербургского быта, который, впрочем, уже сам себя изживал...

Я пережил в Петербурге все революционные годы. С революцией 1917 года Петербург кончился. На моих глазах город умирал смертью необычайной красоты, и я постарался посильно запечатлеть его страшный, безлюдный и израненный облик[61]. Это был эпилог всей его жизни — он превращался в другой город — Ленинград, уже с совершенно другими людьми и совсем иной жизнью.



МОИ ДЕТСКИЕ ЧТЕНИЯ, МУЗЫКА И РИСОВАНИЕ

ЧТЕНИЕ

Буквам я научился на 4-м году, играя в кубики с азбукой. По записи отца, которая у меня хранится, я трех лет двух мес[яцев] нарисовал буквы И, М, Н, О и А. Няню мою, Марью Осиповну Белякову, грамоте научил мой отец. Когда она была моей кормилицей, он нарисовал ей, как мне рассказывал, большие буквы на кусках картона, и она, качая меня, твердила «б—а», «ба» и т. д. Хотя медленно и по складам, она могла мне читать мои первые детские книжки: «Степку-Растрепку» и «Гошу — долгие руки» — и, рассматривая со мной картинки в журналах или книгах, читала мне подписи. Моим любимым удовольствием было слушать чтение

моего отца, и одновременно с моим собственным чтением оно продолжалось все мое детство, и я теперь поражаюсь, с какой умной последовательностью и с каким умелым выбором отец вел это чтение, сколько в это вложено было им любви и увлечения, как и во все то, что он делал для моего развития.

Обыкновенно мы с ним усаживались после обеда или в нашей уютной столовой под висячей лампой, или у него в кабинете (когда я был маленьким, то садился к нему на колени). И с каким нетерпением я ждал этого часа. Часто отец перечитывал мне по множеству раз по моей просьбе одну и ту же сказку (дети это вообще любят — знаю по собственным детям), и я шел спать, когда отец видел, что у меня начинают слипаться глаза. Но я мог бы слушать без конца чудное его чтение. Он не боялся возбуждать мою фантазию, и в сказочном мире я жил с маленьких лет. Самыми первыми прочитанными им мне сказками были сказки Андерсена, и его «Огниво», «Свинопас», «Оловянный солдатик» и «Соловей» остались милыми и дорогими на всю жизнь. В маленькой книжке были прелестные старинные иллюстрации Педерсена[1] — они меня и теперь очаровывают.

Когда я стал читать самостоятельно, то после детских книжек, среди которых были также «Конек-Горбунок», «Гулливер» и «Дон Кихот», и детских журналов — «Задушевное слово» и «Игрушечка» — лет с восьми начал я с упоением зачитываться Майн Ридом, Густавом Эмаром и Фенимором Купером, и фантазия моя уносилась в далекие страны, а вскоре Жюль Верн меня совсем поглотил.

Больше всего отец мне читал в раннем детстве русские сказки — у него было Полное собрание Афанасьева. «Иван-Царевич и серый волк» была моя самая любимая сказка, и сызмала мне был мил этот мир русских чудес. Отец, читая, опускал грубости, которыми полны народные сказки. За фантазией же их и геройствами жестокостей и предательства я не замечал.

Отец прочитал мне также многие былины (дедушка мне подарил очень хорошее издание их с иллюстрациями). Конечно, я заслушивался и «1001 ночью», и сказками Гауфа, и очень милой книжкой сказок Уайльда. Отец читал мне и сказки Пушкина (особенно я любил сказку «О Попе и работнике его Балде» и о «Царе Салтане»), а позже прочел мне постепенно и многое из Гоголя — то, что было тогда доступно моему понятию.

Конечно, мы прочли «Робинзона Крузо», а над «Хижиной дяди Тома» я плакал, как и над «Гуттаперчевым мальчиком» Григоровича. Также меня заставлял плакать трагический рассказ «Красный цветок» Гаршина.

Несмотря на всю свою любовь к естествознанию, отец хотел мне дать классическое образование, и задолго до гимназии, благодаря его чтению и картинкам в книгах, я уже живо представлял себе, по-своему конечно, и, главное, полюбил античный мир. Когда мне было лет семь-восемь, отец прочел мне на всю жизнь оставшуюся мне милой «Книгу чудес» Натаниеля Готорна. Эти действительно чудесные рассказы из мифологии о Геркулесе с его подвигами, о Тезее и Минотавре, о Язоне и золотом руне, о Филемоне и Бавкиде, о ящике Пандоры с прелестными иллюстрациями Бертайля[2] приблизили меня к этому миру гораздо больше, чем

впоследствии изучение классиков в гимназии. Во всех этих героев, богов и полубогов я верил, как в живых.

Когда мне было лет десять, отец мне подарил и читал в отрывках «Рим» и «Элладу» Вегнера, книги, в общем, довольно скучные, но где были недурные иллюстрации [3].

Отец также мне читал, а больше пересказывал отрывки из «Илиады» — в этой маленькой старинной книжке в переводе Гнедича были очень мне нравившиеся тонкие рисунки Флаксмана и прекрасная гравюра [4] — профили всех героев троянской войны. Он также пересказал мне и «Одиссею».

У отца были отличные книги по истории, и интерес к ней он хотел передать и мне. Из его чтения я незаметно для себя учился. Мы прочли почти целиком все три книги Разина и Лапина «Откуда пошла Русская земля и как стала быть» с иллюстрациями Дмитриева-Оренбургского. Вскоре одной из увлекших нас обоих книг стало «Путешествие в древнюю страну пирамид» Оппеля, где мне впервые открылся целый мир Египта [5].

Все, что я узнавал из книжек, разумеется, действовало на мое воображение. Наслушавшись русских сказок про всех этих царевичей и королевичей, храбрых витязей и красавиц «с ясным месяцем на челе», как мне самому хотелось стать таким же храбрым витязем и совершать подвиги! Вообще я в детстве думал всегда о геройстве и рыцарстве, быть трусом мне казалось ужасным позором, и мое имя, Мстислав, мне нравилось, как имя храброго и удалого князя [6]. Папа очень искусно мне склеил из картона латы и остроконечный шишак с назатыльником и наушниками, сделал алебарду и деревянный меч — все это было оклеено серебряной и золотой бумагой, — и, качаясь на своей лошадке со свирепой мордой, я был полон отваги. В этих доспехах папа меня снял у фотографа (помню длинную процедуру тогдашнего фотографирования, зеленое сукно, которым накрывал фотограф свой аппарат, и холодное прикосновение к затылку особого ухвата, который держал голову в неподвижности). Раз, играя сам с собой (то, что названо «театр для себя»), я представлял себя геройски убитым на поле брани, улегся в темной зале около аквариума и позвал отца посмотреть, как я лежу (вероятно, я тогда видел картину Васнецова «Поле битвы» [7]). Мне самому было очень жалко себя, и [я] был горд своей геройской смертью, но папа пощекотал меня, и я воскрес, как от «живой» и «мертвой» воды в русских сказках.

Кем я буду большим, я еще не решил, но всегда хотелось быть особенным, не таким, как все. Откуда это? Я не мог еще сравнивать, но что-то мне говорило, что и мой папа, и мама не такие, как все. Раз отец меня спросил: «Кем же ты хочешь быть?» Я сказал: «Ученым», а потом, подумав, — «Путешественником» (последним я до известной степени и стал...). Мечты о далеких краях были уже моими самыми ранними детскими мечтаниями. Не стать ли мне моряком? Об этом, когда я стал старше, мы даже поговорили с папой серьезно. Но отец мечтал сделать из меня раньше всего образованного человека, «европейца», как он говорил, и мечтал, что я непременно пойду в университет (он сам, будучи молодым офицером, посещал Петербургский университет в 1860-х годах, пока это не

запретили офицерству). «А потом, — говорил отец, — ты сам выберешь себе дорогу».

Об университете тоже часто мне говорил мой дядя Федя, брат матери, который, по папиным словам, был «ученый», и это окружало его в моих глазах особым ореолом (вот почему и я хотел стать ученым). О том, чтобы стать художником, как-то не говорили — это само собой разумелось, так как художником я уже был, как себя помню, — с тех пор как научился держать в руке карандаш.

МУЗЫКА

От моей матери я унаследовал мою музыкальность, которая, когда мне было года три, даже удивляла окружающих. Но позже, в моем петербургском детстве, она оставалась как бы под спудом, все же заглохнуть не могла, так как, благодаря двум моим дядям[8], маминым братьям, игравшим на рояле, я постоянно слышал дома музыку.

Отец сам не играл, и впоследствии он мне говорил, что музыка на него действовала настолько сильно, что он ее даже боялся, — я раз видел, как он утирал слезы в театре. У него был прекрасный слух, он часто напевал своим красивым баритоном, когда бывал в хорошем настроении, и, приезжая в Новгород, подпевал на клиросе нашей церкви[9]. Остались у меня в памяти и его аккорды из шубертовской серенады, которые он брал на рояле. Я его не спрашивал, но мне думается, что, быть может, когда-то он аккомпанировал моей маме, певшей эту чудную песнь...

Вероятно, по заочному совету мамы[10], когда мне было лет восемь, мне стала давать уроки на рояле одна бывшая ее подруга по Смольному институту, но я особых способностей не проявил. Уроки продолжались две зимы, но дали мне довольно мало. Я, впрочем, мог уже играть в четыре руки очень милые пьески (школа Kuhlau[11]), но дальше дело не пошло. С отъездом же из Петербурга[12] уроки прекратились из-за гимназии. (Возобновились мои занятия музыкой, когда я был в пятом классе: отец подарил мне виолончель, и я брал уроки довольно долго).

РИСОВАНИЕ

Моя охота и *способности* к *рисованию* стали проявляться тоже очень рано — с тех пор, как я научился держать в руке карандаш, и тоже это было до известной степени наследственным.

Отец мой рисовал очень хорошо для любителя и с натуры делал отличные и точные рисунки. Я видел у него старый альбомчик, куда он зарисовывал во время путешествия в Туркестан (1869 г.) разные типы и сценки. И мне, маленькому, он часто рисовал разные фигурки и рожи.

Что было действительно замечательно — это его буквы и надписи, которые он любил рисовать в шутку на папках и обложках своих казенных бумаг. И я приглядывался, как это он делает. Тут у него была большая изобретательность, и в этих «сталактитах» и разных забавных утолщениях букв сказывалась его любовь к оригинальному.

Склонность моя к узорным буквам и шрифтам, вероятно, идет из этого источника, и в гимназические годы все мои школьные тетради бывали изукрашены надписями, довольно хитроумными.

Среди моих родных «настоящих» художников не было, но многие, как и мой отец, рисовали. Было предание, что рисовал мой прадедушка, Осип Егорович Добужинский[13], а сестра моего деда, Эмилия Осиповна Дреллинг, вырезала портретные силуэты, причем легенда гласит, что делала она это, держа бумагу и ножницы под столом и не глядя. Писала масляными красками, а также и по фарфору сестра отца Екатерина Петровна Маклакова.

Моя бабушка (мать моей мамы) в молодости рисовала очень каллиграфически — сужу по той акварельной копии, которою в детстве я любовался у нее в зале; рисовали и два брата моей мамы, Миня и Коля[14]. В Новгороде я всегда смотрел, как дядя Миня рисует, и завидовал ему, как у него легко и уверенно течет из-под карандаша линия. Особенно мне нравились его профили голов и скачущие лошади. Дядя же Коля меня своим искусством не заражал и рисовал все время только каких-то святых. Хотя одно время он учился в Петербурге в Школе Общества поощрения художеств (когда она была в здании Биржи), а потом у одного иконописца в Петербурге же, но рисовал, даже и на мой тогдашний взгляд, коряво и неуклюже, и мой папа, подшучивая над его лишенными всякого благолепия физиономиями святых, пририсовывал им пенсне и баки, чем его, впрочем, нисколько не обижал. Тот сам добродушно смеялся. Помню, что он также измышлял какие-то византийские храмы, но все на один лад.

Когда отец заметил мою *потребность* к рисованию, он всячески старался ее поощрять, и у меня всегда было изобилие цветных карандашей и бумаги, а мои рисунки он с моего трехлетнего возраста стал бережно собирать и с их датой вклеивать в альбом, которых у него за мое детство накопилось несколько[1*].

Я с малых лет имел склонность к смешному и делал уродов и даже настоящие карикатуры. Больше всего я любил рисовать витязей и рыцарей — и в профиль и en face, разных чертей и сражения между добрыми и злыми ангелами (это было навеяно Доре[16]!), любил машины и раз изобразил довольно сложную летательную машину, когда их еще и на свете не было. Потом пошли индейцы, взрывы кораблей, абордажи, сражения и разные исторические «композиции» — все, что было навеяно чтением.

[1*] Один из альбомов необыкновенным чудом сохранился, в нем 81 рисунок, сделанный во время моего петербургского детства (до 11-летнего возраста). Эти рисунки теперь перед моими глазами[15].

Отец, нежно любя меня, конечно, преувеличивал мои детские способности. Я рисовал не лучше и не хуже всех детей в том же возрасте, хотя некоторые мои рисунки показывают большую наблюдательность, и для моих лет даже довольно удивительную. Отец все делал, чтобы эта наблюдательность во мне развивалась и в дальнейшем.

Я пробовал рисовать и то, что было перед глазами, и на память, конечно, но это было почти с натуры. Отца особенно обрадовал рисунок, сделанный, когда мне было — как на нем он отметил — четыре года и четыре месяца. Я нарисовал цветными карандашами стакан с красным чаем и в нем синюю ложку, которая, как я подсмотрел, *преломляется* под поверхностью жидкости! Восьми лет я нарисовал (конечно, на память, но, вероятно, подглядывал) мою детскую — висячую лампу с плоским абажуром, часы на стене (три часа), восемь картинок на стенах, в дверях кольца для гимнастики, а за столом (со спины) я, мой друг Сережа Саблин, гувернантка в шляпке с пером и папа со шпорой, показывающий в книжку. Подписано: «егзамен». Удивительно, что при всей забавной наивности картинки я сумел передать перспективу, и в глубине за дверью два окна папиного кабинета (единственное «документальное» изображение нашей квартиры!).

«Вплотную» с натуры я начал рисовать во время нашего с отцом путешествия на Кавказ[17] — мне не было полных десяти лет. Начал в Москве — вид из окна гостиницы на Кремлевскую стену. В Пятигорске в мой альбом рисовал и отец. Мы рисовали гору и двор нашего домика, а на память — черкесов и киргизов. Вернувшись в Петербург, я нарисовал нянино ухо, а в Новгороде очень тщательно изобразил восхитивший всех домашних целый вид из дедушкиного окна: забор с калиткой (на ней № 17) и за забором деревья и шпиль Десятинного монастыря.

Я рисовал и цветным и черным (свинцовым и итальянским) карандашами, подражая тому, что я видел, делал штрихи и тушевал растушевкой и очень любил фиолетовые чернила. Когда они засыхали — давали зелено-бронзовый оттенок, как надкрылья шпанской мухи.

Я был очень счастлив, когда получил пяти с половиной лет акварельные краски. Я до того мечтал об ящике с красками, что даже раз помолился об этом, — и действительно получил вскоре на елку этот подарок (странно, что мне не пришло на ум просто попросить папу об этом).

Я вдоволь наслаждался цветами моих красок, и было занятно вливать в «лужу» одной краски другую краску.

В раннем детстве отец предоставил мне полную самостоятельность в рисовании и, *как* рисовать, мне не подсказывал, что, я считаю, было очень разумно.

И дальше, всю юность, я продолжал рисовать самостоятельно (школьные уроки не в счет — они ничего не дали), и хотя то, что приобреталось «собственным умом», и было ценно, но мое художественное развитие неизбежно шло медленно.

Из моих маленьких друзей рисовал лишь Сережа Саблин, но только паровозы и корабли со всеми снастями и парусами, чему тоже, как Ми-

ниным рисункам, я завидовал и хотел подражать, но не выходило. И вообще, я рисовал «как бог на душу положит».

Отец иногда подсказывал мне что-нибудь нарисовать из прочитанного, но, увы, это редко мне удавалось, и мне самому обыкновенно не нравились мои рисунки — в воображении представлялось все гораздо лучше, да у меня и не было, в сущности, каких-то из ряда вон выходящих способностей. В десяти-одиннадцатилетнем возрасте у меня, как и вообще у детей в эти годы, началась самокритика, захотелось рисовать точно, ошибки и собственная наивность уже конфузили, а рука и глаз не слушались, и прежняя смелость рисунка исчезала.

Такой бездарный период беспомощности и робости [18] — и довольно долгий — настал уже в гимназии, когда и фантазия моя как-то уснула, и рисовал я меньше из-за уроков. Рисуя же, я делался все больше «реалистом». Но до этого, в течение всего моего петербургского детства, рисование продолжало быть моим самым любимым занятием.

Лет с десяти я стал срисовывать картинки из иллюстрированных журналов, большей частью это были пейзажи. Иногда я придумывал собственные краски. У меня «точный глаз» и чувство пропорций были врожденными, и рисовалось легко. Любопытно, что эти первые копии были гораздо лучше тех, которые я стал делать позже, гимназистом, когда впадал в детали и часто «засушивал» мои рисунки.

Глаз мой и наблюдательность все время развивались. Этому помогало и все то, что меня окружало дома в таком разнообразном изобилии, а также и мое коллекционирование: кроме *насекомых*, которых я, конечно, внимательно разглядывал и знал все особенности узоров бабочкиных крыльев и орнаменты на надкрыльях у жуков, — я стал собирать и *марки*. Этим увлечением меня заразил мой двоюродный брат Саша Маклаков. Я научился приглядываться к самым тонким оттенкам цвета, и меня очаровывали на них некоторые краски. Я «обожал» вермильон на одной греческой марке с профилем Меркурия, серовато-розовый и голубой цвета на египетских со сфинксами и пирамидой и темно-красный и глубоко-синий на старых английских марках с портретом юной Виктории, и от них на меня веяло непередаваемым словами каким-то «ароматом» цвета. В то же время действовало и ощущение «драгоценности», которое было, и старинности, и *редкости* их — особенно я гордился первыми русскими марками, черными круглыми штемпелями с аппетитным густокрылым орлом, и марками земской почты, которые мне нравились своей корявостью и смешными цветами [2*].

Отец не был коллекционером по какой-либо специальности, лишь увлекался своими книгами, но вовсе не был тем, что называется библиофил. Из вещей же собирал лишь то, что ему нравилось и было доступно. Кроме оружия, у него накопилось довольно много старинных монет — больших серебряных испанских, времени Филиппа IV, с аппетитно неровными

[2*] Цветовые эмоции у меня всегда связывались с ощущением материала. Кроме сказанного о марках, это проявилось в отношении цветных *бумажек, переплетов*, разных *материй*.

краями; екатерининских рублей с профилем царицы, огромных, тяжелых пятаков XVIII в. и сибирских медяков с лисицами и пр[очих]. Были также маленькие русские серебряные денежки неправильной овальной формы со славянскими буквами из клада, найденного дедушкой в Новгороде. Потом свой зеленый ящик с этой коллекцией отец подарил мне Он подарил мне также коробку с разными породами *камней* — в этой небольшой коллекции были разные руды, асбест — горный лен, слюда, кварцы, кусочки различных мраморов и т. д. И я сам стал собирать камушки и в Пятигорске набрал целую кучу разноцветных, пока там один знакомый — на беду настоящий геолог — не разочаровал меня, сказав, что все это «собакокиды», и я их выкинул и больше не собирал.

Для развития во мне художника отец дал мне все, что мог. Хотя мы и жили вне художественной среды, но это вовсе не было большим лишением по тому времени. Единственно, чего недоставало, — у отца не было специальных книг по истории искусства. Но подобных русских изданий тогда вообще не существовало, кроме очень дорогих альбомов по русской старине, а знаменитая «История искусств» Гнедича появилась позже, в 1890-х годах[19]. У дедушки была только одна польская книга с гравюрами знаменитых картин старых мастеров. И встречались иногда репродукции музейных картин в иллюстрированных журналах.

Я знал еще в детстве о Рафаэле, Тициане, Микеланджело и Рубенсе — их четыре маленьких портрета — гравюры, вырезанные из немецкого журнала, — отец повесил в моей детской. У отца была также папка со случайными старинными эстампами, среди которых была одна очень хорошая английская гравюра XVIII в. с Гейнсборо; небольшие китайские картинки и несколько русских лубков (особенно меня забавляла — «Фома-музыкант и Ерема-поплюхант»[20]).

Иллюстрации в книгах и журналах я всегда рассматривал пристально. Большей частью это были по тому времени отпечатки тоновых деревянных гравюр, и мне было занимательно вглядываться в самые штрихи их, которые, то утолщаясь, то утончаясь, создавали, если прищуриться, впечатление разных оттенков темного и светлого.

С раннего детства мне чудились в самых обыкновенных изображениях еще какие-то скрытые образы — мне мерещились среди болотных кочек того прозаического пейзажа, что висел у нас в зале, чудовища. В нянином сундучке, в крышке, была наклеена картинка — какие-то боярские хоромы и в них изразцовая печка, которая мне упорно чудилась дверью на улицу, где видны маленькие окна домов — изразцы. Эти скрытые фигуры часто выступали сами собой, а иногда я их сам искал и заставлял себя их видеть, не зная еще совета Леонардо да Винчи всматриваться с этой целью в пятна сырости. Но не кто иной, как моя няня Марья Осиповна, мне в этом помогла: она говорила, что любит искать среди веток деревьев разных зверей и человечков, и мы с ней этим часто занимались. В журналах помещались тогда «загадочные картинки» — среди кустов или в лесу надо было найти силуэт охотника или собаки и проч[ее]: вероятно, это и было причиной няниного интереса. Эта способность видеть двойные образы («контрапункт», «криптограмма» — как угодно) была у меня как бы при-

родной, и если бы это, так сказать, «двойное зрение» я в себе развивал, оно в дальнейшем могло бы дать результаты и непредвиденные. Но это надолго замерло и лишь в зрелом возрасте стало вновь воскресать поновому [21].

«Настоящие» картины я видел в Эрмитаже, куда меня несколько раз в детстве водил отец. Там меня поразили «Гибель Помпеи» Брюллова и «Медный змий» Бруни (Музея Александра III, где они позже были помещены, еще не существовало [22]), и также мне очень нравились темные пейзажи с фигурами Сальватора Розы [23] (странно, что именно на этом романтике я остановил свое внимание). С отцом мы ходили на выставки и в Академию художеств, и в дом Бенардаки на Невском, где бывали Передвижные выставки [24]. Но мне меньше запомнились сами картины, чем волнующий запах лака и масляной краски на этих выставках, и отчетливо помню, как на одном пейзаже меня очаровали густые мазки краски на облаках и на небе, точно с каким-то шелковым отливом. Иногда отец меня спрашивал, что мне нравится и что не нравится, — я раз ответил: «Тут неверно нарисована рука», что было правда.

Отца, конечно, занимал вопрос, как в дальнейшем учить меня рисованию, и как-то сказал мне, что было бы хорошо, если бы я поступил в ученики к кому-нибудь из очень хороших художников, присматривался бы к тому, что он делает в своей мастерской, и потом мог бы помогать ему, то есть как это было у старинных мастеров, когда ученики терли краски и подготовляли вчерне картину мастера... Но кто мог бы быть таким ментором? В разговоре с другими по этому поводу — и это я слышал — отец упоминал имя Константина Маковского, который среди русских художников был тогда действительно maître и «европеец». Конечно, это затея никогда не смогла бы осуществиться, но то, что у отца явилась такая необыкновенная мысль, было замечательно.

Впоследствии мне стали ясны тогдашние взгляды отца на современное ему русское искусство. Академию он считал «казенщиной», передвижников не любил за серость и скуку, Репина называл грубым, хотя и удивлялся силе его таланта. Верещагина находил пестрым, но уважал за правдивость и больше всего почитал Сурикова и Шварца, как исторических живописцев, и любил Конст[антина] Маковского. Он мечтал, что я буду учиться живописи за границей (это и осуществилось) и что я буду сам историческим живописцем (отчасти так и стало, пожалуй...).

Тетя Катя Маклакова тогда усердно занималась живописью, способности у нее были несомненные, и она брала частные уроки у M-me Вахтер [25], преподававшей в Школе Общества поощрения художеств. Отец к тете и обратился за советом насчет моих уроков рисования. По ее совету я приготовил, старательно нарисовав карандашом и растушевкой, копию какого-то пейзажа из моего любимого журнала [26] «Über Land und Meer» *, а папа выбрал еще кое-что из своей коллекции моих рисунков. Рисунки тетя показала M-me Вахтер, и я без всякого экзамена был принят, к моему восторгу, в младший класс «Школы поощрения».

---

* «Над сушей и морем» (*нем.*).

Занятия в мужском отделении школы происходили по вечерам, и, так как вечерние путешествия на Мойку с Выборгской стороны были бы неудобны, меня приняли в виде исключения в женский класс, где рисовали по утрам. Туда я ездил на извозчике с Васильком. Кроме меня, там был только один мальчик, черненький, Максимов, и я очутился среди шумной компании барышень и дам. Меня засадили за копирование «оригиналов» — картонов с наклеенными на них литографиями, изображающими геометрические тела, и я принялся рисовать, стараясь не обращать внимания на окружающих дам. Эти особы меня страшно раздражали и постоянной болтовней, и особенно тем, что во время перерывов толпились около моих рисунков и хвалили. Я старался уйти подальше или прятал мой рисунок. Как они рисовали, мне не нравилось, было грязно и непохоже, я же старался подражать тем штрихам, которые видел на «оригинале», — это мне никакого труда не стоило, и было большое удовольствие и штриховать, и тушевать, заполняя дырочки между штрихами, я как-то сам догадался это делать, и учительнице даже не приходилось меня поправлять.

В перерыве занятий я прогуливался по коридам школы, рассматривал развешанные там акварели как недосягаемые образцы акварельной техники (особенно меня поражала индийская пагода в Дели с небом, невероятно ровно залитым синейшим ультрамарином).

Однажды в класс опоздала одна светловолосая девочка — все уже сидели на местах, и она остановилась в беспомощности. Вдруг я встал, храбро прошел через весь класс мимо ненавистных дам и девиц и достал ей доску, все весело рассмеялись над моим джентльменством, я же покраснел, как рак.

Других происшествий не случилось. К весне (это был 1885 г.) меня перевели в следующий класс, одобрив мои рисунки. Летом мы с отцом поехали на Кавказ. С собой я взял большой альбом для рисования и в нем сделал много рисунков с натуры. Осенью, по возвращении в Петербург, я продолжал ходить в школу два раза в неделю, но уже без провожатого и по-прежнему в дамский класс. Рисовал же теперь с гипсовых орнаментов, тоже «успешно». Но продолжалось все то же: копировка и тушевание, и все тот же трудный итальянский карандаш — то же самое было и во всех школах, и это же предстояло мне и в гимназии. Преподавателям и в голову не приходило разнообразить технику рисования и живописи, не учили и не подсказывали никаких иных приемов рисования — все оставалось в рамках самого унылого шаблона[27].

Вторую зиму мои занятия были нерегулярны, так как я тогда усердно готовился к вступительным экзаменам сразу во второй класс гимназии.

На этом и кончились мои уроки рисования в моем петербургском детстве.

НАША ПЕТЕРБУРГСКАЯ КВАРТИРА

вартира, где прошли мои детские годы, была для меня целым маленьким миром. Отец мой всю жизнь мечтал жить ближе к природе (впоследствии в Кишиневе и в Вильне ему временно это удавалось) и нашу петербургскую квартиру превратил в подобие сада, с птицами и даже со зверьками; к моему великому удовольствию, в особом домике в углу залы жили одно время юркие мышки с красными глазками, а потом их сменили добрые морские свинки. Жили у нас в разное время и белая борзая собака, красавица Нана, пока ее не украли, и рыжая дворняжка Джек, который удрал, изменив нам, и ежик Федя — до самой своей преждевременной смерти. И сколько связано с этими милыми существами моих детских воспоминаний!

В нашей большой зале (пять окон) росли вперегонку со мной в горшках и зеленых кадках тоненькие пальмы, фикусы, олеандры, золотое дерево, рододендроны и любимые папины цветы: камелии, розы, фуксии и — в длинных ящиках — резеда. Были и странных и страшноватых форм кактусы, у которых цветок вдруг вырастал в неожиданном месте.

В одном из огромных окон отец устроил клетку для птиц, забрав сеткой высокую амбразуру — они в нашем старом аракчеевском доме были необыкновенной глубины — и разнообразное щебетание, и радостные, звонкие трели канареек раздавались с самого раннего утра. И как все это веселило мою детскую жизнь! Кроме канареек, у нас жили снегири с красной грудкой, издававшие скрипучие звуки несложной песенки, зелено-серые клесты — северные попугайчики с загнутыми клювами, и ворковал большой розовый египетский голубь. Раз одна канарейка заболела, и отец ее поил осторожно касторкой.

В сумерках по всем комнатам начинал бегать, смешно и быстро стуча ноготками своих лапок, мой ежик Федя, и я забавлялся, трогая его острые иголки, и, когда он скатывался шариком, щекотал его мягкое и теплое брюшко, причем он забавно фыркал. Прожил он довольно долго, но конец его был печальный — он залез в калошу, приняв ее за норку, и задохся. Разумеется, я очень плакал.

Центром всего нашего домашнего царства флоры и фауны был громадный аквариум, стоявший посреди нашего зала. В этот шестиугольный аквариум входило больше шести ведер воды! Отец соорудил его сам из толстых зеркальных стекол, и на соединении их, на каждом ребре, были колонки из туфа (ропшинский камень), состоявшего из трубчатых окаменелостей, наверху же каждой колонки была водружена чаша, где росли вьющиеся растения и «плакучие» травы.

В середине аквариума высилась большая скала из того же туфа, с подводными пещерами, арками и даже фонтанчиком, скалу же венчал замок с башнями, вырезанный отцом из пробковой коры. Там было жилище зеленых ящериц Агафьи и Балтазара и маленьких черепах. Я с великим

интересом следил за долгой и кропотливой работой моего отца, когда он по вечерам, засучив рукава, возился с этим ропшинским камнем и цементом — таким памятным остался запах этого цемента! Больше всего меня восхищал этот зубчатый замок с окошечками из цветной фольги.

В аквариуме жили разные рыбки, и не только золотые, а раз появились очень страшные бычки с усами, но они оказались хищниками, и их убрали. В воде плавали тритоны с зубчатым гребнем на хвосте, разные болотные жуки (толстые водолазы, быстрые гладыши), чудовищного вида полупрозрачная личинка стрекозы, у которой хищно выдвигалась нижняя челюсть, хватавшая пищу, вертелось множество веселых головастиков, вылуплявшихся из лягушечьей икры на дне аквариума, а к внутренней стороне стекла всегда присасывались улитки. Рядом с аквариумом в большой стеклянной вазе целый день спали подаренные дедушкой два ленивых и жирных мексиканских аксолота — темно-синие ящерицы-амфибии с плоскими головами и ветвистыми жабрами, существа редкостные. Рыб, птиц и корм для них (муравьиные яйца) отец покупал в моем любимом магазине Муллерта, в подвале на Караванной, а разную болотную нечисть он привозил каждое лето из Новгорода, где я гостил у дедушки и бабушки.

Однажды произошел трагический случай. Отец приехал из Новгорода, нес в толпе пассажиров из Николаевском вокзале большую стеклянную банку из-под варенья, завернутую в бумагу, с этой драгоценной добычей для аквариума; веревка оборвалась, банка разбилась вдребезги, а жуки, головастики и лягушки запрыгали по полу. Дамы стали визжать и подымать юбки. Что оставалось ему делать, как не продолжать путь, точно все это его не касается, оставив на произвол судьбы несчастных пресмыкающихся и гадов.

И аквариум, и растения, и птицы требовали самого заботливого ухода, денщики наши и сам отец ежедневно чистили клетку, насыпали корм и наливали воду для птиц, и была целая процедура с гуттаперчевыми трубками, чтобы менять воду аквариума. Иногда к нам приходил хромой ученый садовод из Ботанического сада, через которого отец приобретал многие растения. Он давал разные советы и ревизовал аквариум.

Отец был по призванию, в сущности, натуралистом, он собрал и целую библиотеку по естествознанию. Служа в Туркестане, он встретился там с известным тогда путешественником и энтомологом Федченко и по его примеру собирал насекомых. Большую коллекцию он оттуда послал в Академию наук и получил какой-то диплом. Страсть свою он передал мне, и еще в детстве, где бы я ни проводил каникулы, я ловил бабочек, и это продолжалось лет до четырнадцати. Несколько ящиков с коллекцией украшали стены моей комнаты.

Наш аквариум не был лишь большой игрушкой, все его население было предметом внимательных наблюдений отца. Он вел подробные записи и собирался, но так и не собрался, напечатать об этих наблюдениях и составлял руководство к устройству домашних аквариумов. У него осталось много любопытных черновиков, и все это с понятным умилением я прочел, будучи уже сам на склоне своих лет.

Отец был человек вкусов необычных, и квартира наша не походила на другие, которые я знал. Он не терпел ненужных мелочей в обстановке и банальных рыночных вещей — ни ширмочек, ни пуфов, ни полочек, — у нас в комнатах было просторно и даже пустовато. Комнаты освещались керосиновыми лампами (до электричества еще было очень далеко!): в столовой и детской — висячими, а в других комнатах — стенными, в виде бра. У всех были стеклянные матовые шары-абажуры, а наверху ламповых стекол вертелись, иногда повизгивая, маленькие слюдяные мельницы-вентиляторы, предохранявшие от копоти. Лампы по всей квартире зажигал наш денщик, становясь на табуретку.

Много лет у нас служил денщиком — и я с ним очень сдружился — Василий, или Василек, как мы его звали; солдат, точнее, канонир Петропавловской крепостной артиллерии (была такая), он был и наш «маршал-скороход», как его называл папа. Телефонов тогда и в помине не было, и он шагал или ездил на империале конки по всему Петербургу с записками то к дедушке Петру Осиповичу на Николаевскую[1], то на Васильевский остров к дяде Феде, то забегал еще «по дороге» в Измайловский полк к тете Кате. (Носил он, как полагалось тогда денщикам, военный сюртук офицерского покроя без погон (донашивал папин) и с костяными черными пуговицами, вместо медных.) Утром Василек или другой наш денщик, Кузьма, он же повар, топил печи и всегда с грохотом кидал на пол вязанку березовых дров, от которых вкусно пахло морозом. И когда разгорались с треском дрова и гудело в печке, в комнатах становилось еще уютнее.

В моей детской и в столовой пе́чи были круглые, цилиндрические, в других комнатах — белые кафельные; дверцу чугунной печки украшал или выпуклый трофей-каска с оружием, или колесница-квадрига, где у лошадей гривы были в виде гребня и все 4 коня подымали, как солдаты, в ряд одну ногу. Это были очень хорошие ампирные барельефы — наследство от графа Аракчеева во всех квартирах нашего дома.

Два окна моей детской комнаты выходили на восток, и редкое петербургское солнце иногда будило меня. Детская была оклеена обоями с маленькими розочками, которые я рассматривал, лежа в постели, и находил в них глазки и личики [...]

Валяться мне не полагалось, и, помывшись, я быстро одевался. В дверях висели кольца, обмотанные красным сукном, и трапеция. И пока няня в столовой готовила мне утренний чай с сухарями или «подковкой», я делал маленькую гимнастику и качался [...]

Все стены моей комнаты были сплошь увешаны маленькими картинками — гравюрами, вырезанными из разных журналов, которые выписывал мой отец. Они были наклеены на картон и самим им окантованы полосками цветных и золотых бумажек. (Я всегда присутствовал при этой работе отца и помогал ему приклеивать колечки.) Было много картинок с сюжетами из русской истории и из русских сказок. Мне нравились «Царевич Гвидон» и «Царь-Девица» с рисунками Брожа[2], художника не бог весть какого, но грамотного. Все это отец постепенно обновлял, а когда я стал немного постарше, над моей кроватью он повесил две гео-

графические карты — два полушария с рельефными горами. И, ложась спать или вставая, я читал надписи и само собой, незаметно запоминал названия, чего и хотел отец — «учить шутя». А когда мы с папой начали читать «Откуда пошла русская земля и как стала быть», он нарисовал и раскрасил карту Древней Руси с ее племенами от чуди и мери до печенегов и с «путем из варяг в греки», и она тоже поместилась на моей стене [...]

Было много и забавных картинок, листы с «Наглядными несообразностями», которые я называл «ненаглядные сообразности», «История лягушки в банке» Вильгельма Буша[3] и «Как гуси Рим спасли» Оберлендера[4]. Эти два листа из серии «Münchener Bilderbogen»[5] висели на потайной двери чулана, оклеенной обоями.

В этом чулане приятно пахло кожей от большого узорного чемодана, привезенного с войны дядей Гогой, и от папиных сапог с голенищами; там валялись и отслужившие свою службу смешное старое кепи, а потом и каска отца, — но чулан этот, когда я был совсем маленький, меня немного пугал. За стеной иногда слышались глухие голоса и стуки, я не знал, кто там живет, и не понимал, что такое значит какая-то «слабосильная команда», которая там почему-то обитала. Мне все казалось, что оттуда вдруг выскочит, как в «Степке-Растрепке», портной с большими ножницами, злой.

Частью обстановки моей детской был нянин зеленый сундочок с выпуклой крышкой, обитой крест-накрест жестяными полосками, привезенный ею из Казани. Он стоял между окнами, и няня, что-нибудь штопая, всегда сидела на нем. Внутри — и крышка, и бока — сплошь были заклеены разными картинками, которыми я любовался с самых первых лет. Больше всего я любил модные картинки (они были 1870-х годов) декольтированных дам с розами в шиньонах и с длинными шлейфами — все это были необыкновенные красавицы.

В белом «зале» (белые обои с золотым узором), где красовался аквариум и зеленела наша домашняя флора, стояло фортепьяно и довольно милая мягкая мебель, capitonné *, обитая кирпичного цвета репсом с плоскими пуговками — единственная, кажется, у нас дань тогдашней моде. (Я любил запах пакли, ее «начинки»; когда я прятался за диваном в прятки, то от скуки ковырял обивку.)

На стене висели хорошая копия «Итальянки с виноградом» Брюллова — работа сестры отца, тети Кати Маклаковой, — и масляный пейзаж Кившенко из окрестностей Петербурга. (В пейзаже среди болотных кочек, мне все представлялись какие-то чудовища.) В том же зале на кисейных занавесках отец повесил несколько чучел летучих мышей, которые всегда пугали M-me Priot, мою гувернантку. Ее ужасал также череп, стоявший в кабинете, и она всегда прикрывала его носовым платком, чтобы его не видеть.

В столовой я сызмала любовался лубочной картинкой в красках — бомбардировка Соловецкого монастыря[6] англичанами в 1855 г.: бомбы

* Мягкая, обитая мебель (*франц.*)

русских артиллеристов летают по круглым траекториям и успешно попадают в английские корабли. Было на стенах еще несколько хромолитографий: «Танец Тамары» Зичи, «Русалки, играющие с луной» Микешина и «Волжские барки» Васильева.

Над обеденным столом висела лампа под абажуром с медным шаром для противовеса. Туда была насыпана дробь для тяжести, что мне почему-то нравилось, и когда я ел суп, то совсем еще маленьким заметил, что лампа отражается в каждой капельке жира.

На обед у нас было всегда два блюда и сладкое, и когда делался компот, то он подавался в моей любимой глубокой большой саксонской тарелке с двумя медальонами, где среди кудрявых деревьев гуляли кавалеры с дамами в робах, а посредине была громадная роза.

Тут, в столовой, каждый день после нашего обеда, который мы кончали около 6 часов, папа читал мне вслух, иногда же это делалось в кабинете, но в столовой почему-то слушать чтение было уютней. В кабинете же мы с ним что-нибудь клеили и вырезали, — а этого дела всегда было много, особенно перед Рождеством, когда готовились украшения к елке.

Елка была самым большим моим праздником, и я терпеливо ждал, пока папа, няня и живший у нас дядя Гога, закрыв двери в кабинет, наряжали елку. Многие елочные украшения мы с папой заранее готовили сами: золотили и серебрили грецкие орехи (тоненькое листовое золото постоянно липло к пальцам), резали из цветной бумаги корзиночки для конфет и клеили разноцветные бумажные цепи, которыми обматывалась елка. На ее ветках вешались золотые хлопушки с кружевными бумажными манжетами и с сюрпризом внутри. С двух концов ее тянули, она с треском лопалась, и в ней оказывалась шляпа или колпак из цветной папиросной бумаги. Некоторые бонбоньерки и украшения сохранялись на следующий год, а одна золотая лошадка и серебряный козлик дожили до елки моих собственных детей. Румяные яблочки, мятные и вяземские пряники, подвешенные на нитках, а в бонбоньерках шоколадные пуговки, обсыпанные розовыми и белыми сахарными крупинками, — до чего все это было вкусно именно на рождественской елке! Сама елка у нас всегда была высотой до потолка и надолго наполняла квартиру хвойным запахом. Парафиновые разноцветные свечи на елке зажигались одна вслед за другой огоньком, бегущим по пороховой нитке, и как это было восхитительно!

Комнату свою отец собственноручно оклеил темными, гладкими обоями в два тона — темно-зеленым с коричневым — и обрамил стены узеньким золотым багетом. Думаю, что это было очень distingué*. Кабинет служил и его спальней, и был альков с темно-зелеными занавесками. На шкапу и на полке для книг стояли чучелы совы, белки и ястреба — изделия новгородского чучельника, моего конкурента по собиранию насекомых, а одну стену сплошь занимала коллекция оружия, часть которой отец приобрел при распродаже запасов арсенала Петропавловской крепости, но было и

---

* Изысканно (*франц.*).

оружие, привезенное им из Туркестана и дядей Гогой из Турции. Тут были страшные турецкие ятаганы с кривыми клинками, и на одном из них мне казались следы крови, а ручка, я был уверен, была из человеческой кости (врага); были кавказские кинжалы и бухарские, в медных ножнах с мелким узором, шпаги с надписью «Fabrica di Toledo» * и старинные пищали и пистолеты. И сколько давали воображению эти удивительные вещи!

Папин большой письменный стол, у которого мы с ним проводили столько уютных вечеров, я так хорошо помню, помню чернильницу с английским матросом, четырехугольную вазочку голубого цвета для перьев и карандашей (которая впоследствии долго служила мне), синие папки дел, на которых он писал своими фигурными фантастическими буквами «дело» № такой-то, а папки тех бумаг, что сдавались в архив, украшались им надписями: «соление», «маринование» или «копчение». Тут я часто рисовал, так как стол был полон неисчерпаемых залежей карандашей, резинок и бумаги.

Кабинет отца был и его библиотекой. В этой комнате стоял большой книжный шкап и многоярусная открытая полка для книг. Книги на моих глазах в течение моего детства все время умножались, а позже отец довел свою библиотеку до четырех с половиной тысяч томов. Кроме книг по естествознанию (популярные книги по геологии, антропологии, полный Брем, сочинения Дарвина, книги Фламмариона по астрономии и многое другое), большинство книг было по истории, которую он основательно знал и изучал. (Помню у него тетрадь со сравнительной хронологией, им самим составленной по векам). Из этих книг были в моем детстве, между прочим, «Монографии и исследования» Костомарова, «Старый Петербург» Пыляева, «История Петра Великого» Брикнера и т. д. и журналы «Русская старина», «Исторический вестник» за много лет и «Вестник Европы», а также множество исторических романов, переводных и русских. Были также книги по социологии (Бокль и мне совсем тогда непонятные какие-то «тредюнионы» в Англии) и, разумеется, военные книги — по артиллерии, тактике и фортификации. Помню толстенную «Осаду Бельфора» — все эти названия на корешках книг я запомнил. Был у отца и единственный тогда на русском языке энциклопедический словарь Березина. Понемногу отец приобрел и очень многих классиков: Шекспира в русском переводе и русских — от Пушкина до Толстого и Достоевского (которого, кажется с легкой руки Михайловского, называл «жестокий талант» и кого я в детстве у нас не помню, он появился только в моей юности).

К Толстому-моралисту у отца было большое уважение, и он собственноручно переписал и напечатал на гектографе его «Исповедь», бывшую тогда под запретом. А мой репетитор переписал письмо Толстого Златовратскому [7]. Эти тетрадки отец дарил многим знакомым.

Отец охотно давал мне в руки рассматривать его книги. С детства мне запомнилось: «Перелистывай книжки осторожно», и папа не боялся за

* Сделано в Толедо (*исп.*).

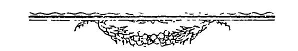
свои драгоценности. Сколько я приобрел для своего развития, еще не умея читать, а лишь глядя на картинки в его книгах! В них я знал каждую иллюстрацию.

Трудно сказать, что из всего, что я разглядывал, меня больше всего привлекало, но первым настоящим моим «богом», когда мне было лет восемь-девять, стал Густав Доре. «Потерянный и возвращенный рай» Мильтона был полон его чудесных гравюр[8]. Эти райские кущи, курчавые облака, светлокрылые ангелы с мечами, страшные кольчатые змеи, низвергающиеся демоны — все восхищало меня и волновало. Да и до сих пор меня пленяет романтика этого замечательного художника. В то же время я не мог наглядеться на тонкие английские гравюры в романах Вальтер Скотта[9], на эти блаженные пейзажи и дали, развалины, замки, парки и необыкновенных красавиц — героинь этих романов.

Став постарше, я полюбил рассматривать редкое «Зрелище природы» (старинная книга была издана при Екатерине с французскими гравюрами)[10]. Мне нравились в ней элегантные кавалеры, указывающие застылым жестом на разные явления природы — радугу, снег, град, северное сияние, восход и закат солнца, и изображения уютных зверей. Я уже замечал тогда наивность картинок, и меня смешили стихи, помещенные под каждой из них, как, например, о козле: «Имеет гнусный вид, не красен бородой, куда не идет он, смрад носит за собой». Эти двустишия сопровождались длинными рассуждениями и нравоучениями. Главы с картинками расположены были в потешной непоследовательности: землетрясение — скупец — слон — архитектор — птицы, преимущественно певчие, — сапожник — гиена и т. д. Может быть, в этом была своя система неожиданных сюрпризов, приятных в семейном чтении.

Книги отец покупал обыкновенно у букинистов (помню таких на Литейном), но разорялся и на роскошные издания, каким был, например, Мильтон; он выписывал также много иллюстрированных журналов — в то время хорошо издавался «Огонек» и «Всемирная иллюстрация» (мне очень нравились там рисунки Микешина[11]), а «Ниву» отец получал с самого начала этого журнала. Больше же всего я любил разглядывать немецкий журнал «Über Land und Meer», где было столько видов чужих стран и городов, а также и забавные карикатуры и военные картинки — сражения и портреты героев — турецкая война была еще так недавно.

Все, что я видел в книжках и журналах и в окружающем меня мире, было чрезвычайно разнообразно, и с детства мне нравились вещи самые противоположные — не были ли тут уже задатки будущих моих «эклектических вкусов»?[12]



НОВГОРОД

огда в конце мая проходил ладожский лед, кончались обычные в Петербурге майские холода и начиналось настоящее лето, мы с няней уезжали в Новгород к дедушке и бабушке[1], родителям моей мамы. На три месяца я прощался с Петербургом и попадал совсем в новый мир, тоже мне милый и уютный, как была и моя маленькая жизнь в Петербурге. И так бывало каждую весну, начиная с пятилетнего возраста и до самого поступления в гимназию. Как я любил само путешествие и как ждал его! Наконец наступал счастливый день, и необычно ранний час меня будил ласковый папин голос: «Вставай, мой дружок, пора в Новгород!» И всегда это было в солнечное утро, и солнце уже заливало мою детскую, точно радовалось вместе со мной.

чище и поновей, там приятно пахло лаком от свежевыкрашенных клейких были темноваты, с низенькими редкими окошками. Выбирали вагон по-

Мы ехали в третьем классе. Вагоны Николаевской железной дороги скамеек. Сейчас же как усаживались и пока поезд еще стоял, я уже просил есть — у меня появлялся необыкновенный аппетит, и все было как-то особенно вкусно — и пирожки, и холодный цыпленок или рябчик. Брали, конечно, в дорогу и чайник — иначе вообще не путешествовали, — и на станциях няня бегала за кипятком или это делал добрый кондуктор.

Сидя в вагоне, я любил слушать все эти железнодорожные звуки: уютные позвякиванья и поскрипыванья и ритмические стуки и перебои колес, навевающие удивительные мелодии. Меня занимал еще один загадочный колокол — такие стояли возле станций — в виде гриба, который вдруг сам собой начинал глухо и мелодично звонить.

До Новгорода в то время надо была ехать почти целый день. В Чудове была долгая и утомительная остановка, и мы пересаживались в другой, маленький поезд, узкоколейный, где были старинные вагоны с боковыми дверцами. Поезд тащился медленно, как-то неохотно отъезжая от каждой станции. Тогда не торопились — пока еще паровоз наберет воды и дров, пока еще сторож окончит выбивать дробь на станционном колоколе, перед тем как ударить с толком и с расстановкой, сначала раз, потом два, потом три! Но и после этого паровоз еще долго пыхтел и вагоны толкались буферами, пока наконец, учащенно дыша и дымя толстой трубой, машина не трогалась дальше.

На полустанках я успевал выбегать на травку, усеянную уже желтыми одуванчиками, подышать свежим воздухом, березовым духом. «Подберезье», «Спасская Полисть», «Померанье» — милые с детства древние имена этих мест. Новгород возникал вдали внезапно, совсем сказочно, сразу показываясь за лесами и перелесками всеми своими церквами, широко раскиданными на ровном просторе. Солнце горело на куполах и крестах, и у самого Ильменя, на краю горизонта, ослепительно сверкали, переливаясь и искрясь, золотые главы Юрьева монастыря.

Со станции нас вез извозчик, сначала гремя по булыжной мостовой, а потом мы бесшумно катили по мягкой дороге, расплескивая лужи, мимо длинных заборов, садов и огородов, вдоль Земляного вала — к нашей древней Прусской улице[2]. Тут стоял дедушкин дом, где я родился, — низ кирпичный, верх деревянный с мезонином на крыше. Дом осеняли старые березы с толстенными белыми стволами. А позади дома лежал тенистый сад, казавшийся мне огромным.

Как радовались все в доме моему приезду! Услышав дрожки, на улицу высыпало все его население, и я попадал в объятия всех по очереди. Каждый год повторялось: «Ах, как ты вырос — ну вылитая мама» или «вылитый папа» (в этом никогда не сходились). К моему приезду приплеталась и прабабушка, совсем крошечная старушка, жившая на другой стороне Волхова. Удивлялись, если она приходила пешком по грязи. «А так мягче», — говорила она. Старушка все гладила меня, шамкая: «Ах ты, Славушка славненький», — и потчевала меня мармеладом.

Сразу же меня начинали угощать и вообще закармливали. В доме весь день еда сменялась едой. После утреннего чая со сливками, часов в одиннадцать, был «фриштык», когда пили кофий (именно «кофий» по-петербургскому или голландскому, а не «кофе») и подавались «сканцы», ржаные пышные блины с поджаренной коркой, политые топленым маслом и со сметаной (таких нигде больше не ел). Часа в два был обед и всегда за столом (раздвижным, с массой ножек) бывало человек десять-двенадцать. И семья была большая, и всегда появлялись еще какие-то приживалки и нахлебники. Много ели рыбы — любили леща с кашей, пироги с визигой, уху из ершей, особенно же карасей в сметане. Мне поджаривали особо крохотных карасиков, которых я сам ловил в болоте за Валом. Потом в скором времени подавали чай с вареньем и печеньем, а кончался день сытным ужином. За лето я круглел от всей этой снеди.

Все хозяйство лежало на бабе Дуне[3], старшей сестре дедушки, которая весь день хлопотала и была грозой дома. Она была высокая, ростом с дедушку, смуглая, костлявая, с орлиным носом и орлиным взглядом, курила и говорила басом. Для других была ворчунья и «ведьма», со мной же была необыкновенно ласкова и нежна. Иногда, когда я уже шел в «объятия Морфея», как любил говорить мой папа, баба Дуня приносила еще в кроватку на сон грядущий чего-нибудь сладенького, благословляла меня на ночь и укрывала.

Кроткая же бабушка Наталья Федоровна, мать моей мамы, была «белоручка», до хозяйства не касалась, что-то все шила или вышивала (до старости очков не носила) или читала французскую книжку. Воспитана она была одной опальной фрейлиной Павла I, которая научила ее и «изящным искусствам». В зале над диваном висела картина бабушкиной работы — большая акварель в нарядной старинной раме — копия французской гравюры XVIII в. «Семья моряка в бурю», с длинной французской надписью, ею очень тщательно скопированной.

По вечерам, перед ужином, мы часто усаживались в саду с няней и тихой моей бабушкой и напевали разные песенки: «Слети к нам, тихий вечер, на мирные поля, тебе поем мы песню, вечерняя заря» (кажется,

это Языкова) или более старинную: «Пчелка златая, что ты жужжишь, все вкруг летаешь, прочь не летишь? Или ты любишь Лизу мою?»[4] («Лиза — это твоя мама», — говорила бабушка). И таким миром веет и теперь на меня, когда я вспоминаю эти милые слова и мелодии. Во всей огромной семье я был единственным внуком, и на меня изливалась вся нежность моей бабушки.

Дедушку моего, Тимофея Егоровича, я очень любил — он был добрый и ласковый со мной, но на вид был строгий, был очень большого роста, с длинной седой бородой, ходил в широкополой фетровой шляпе и с высокой тростью с серебряным набалдашником, как это приличествовало духовной особе его ранга. На груди носил в торжественных случаях золотой наперстный крест с аметистами — предмет моего восхищения. Служил он необыкновенно просто и проникновенно, как никто, и голос его был удивительной красоты![1*]

Дед мой был человек общительный, можно сказать светский, любил хорошо угостить, и в доме его беспрестанно бывали гости. Любил он и поиграть в «картишки по маленькой». Помню у нас многолюдный вечер с танцами, когда мои дяди устроили и настоящий спектакль. В саду был сооружен театрик с красным кумачовым занавесом и разыгран был старинный водевиль «Петербургский булочник» с куплетами (некоторые, очень смешные, я до сих пор помню), а сад был иллюминирован гирляндами разноцветных бумажных фонариков и плошками.

В доме бывало много офицерства — церковь деда была причислена к артиллерийскому ведомству. У дедушки были долголетние и, по-видимому, очень хорошие и простые отношения с великим князем Михаилом Николаевичем (шефом артиллерии); последний был даже крестным отцом младшего сына дедушки, моего друга детства[5], и дед в свои редкие приезды в Петербург (он всегда останавливался у нас) каждый раз неизменно навещал великого князя запросто, хотя и надевал все свои регалии, среди которых был Владимирский крест и медаль за турецкий поход 1877 г.[6]

В Новгороде я жил почти как в деревне и целый день был на воздухе, чего так недоставало в Петербурге. На дворе разгуливали и кудахтали куры, в коровнике жила питавшая меня своим молоком корова Машка. Я заглядывал и к ней в коровник, и в конюшню, где навещал двух маленьких болгарских лошадок, привезенных с турецкой войны, и угощал их сахаром. У одной, Османа, было разрублено на войне ухо, и мне было гордо, что у нас живет такой геройский конь. Рядом же в сарае был сеновал, где я любил залезать с головой в ароматное сено.

Я спал в той самой комнате, где родился, оттуда был прямо выход в сад, а наверху в доме жили «большие», куда я постоянно бегал, взбираясь по страшно крутой и скользкой лестнице. По воскресеньям и празд-

[1*] Выросши, я узнал, что деда в городе высоко уважали за независимость взглядов. Между прочим, он имел смелость освятить в Новгороде новое здание театра вопреки тому, что это дом неугодных церкви «лицедеев» и «скоморохов», за что мог по тем временам рисковать очень серьезной опалой. Тоже лишь позже я мог понять, каким исключительным человеком был вообще мой дед, особенно для своей среды.

никам, утром, меня всегда будил чудный, бархатный бас колокола стоявшей поблизости нашей колокольни (он звучал надо мной в самые первые дни моего существования!), и я просыпался. В целом море звуков — пели на все лады колокола бесчисленных новгородских церквей, и среди них я всегда различал четыре особенных голоса — перезвоны звонницы далекого Софийского собора. Утром, после чая у бабушек, я сбегал в сад, там меня ждала доска-качалка, качели на веревках и «гигантские шаги». Через сад шла березовая аллейка и росли корявые яблони. На одной, совсем старой, зрели наливные яблоки, такие белые и сахарные, каких нигде больше не приходилось встречать. Наш сад выходил на пустырь, сквозь щели забора был виден глубокий овраг, довольно страшный, поросший бурьяном, окруженный разными легендами. За оврагом же шли чужие вишневые сады, оттуда часто слышалась трещотка: это сторожиха, тетушка Анисья, отгоняла воробьев и воришек. Я любил забираться в наш огород, где приятно было полакомиться прямо с грядки маленькими колючими огурчиками или морковкой, которая пахла землей.

Неизменным товарищем всех моих игр и предприятий был мой младший дядя, Миня, который был лишь немногим старше меня. Нас очень соблазняли яблоки в соседнем саду, и мы с замиранием сердца лазили через высокий забор, вовсе не считая это каким-то грехом, а, наоборот, доблестной отвагой. Только панически боялись хозяина, курчавого седого старика Дербушова, у которого лицо и борода были совсем как у Николая Угодника. Он, заметив похитителей, кричал истошным сиплым голосом и кидался в погоню, а мы в ужасе карабкались обратно через забор и возвращались с царапинами и ссадинами на руках и коленках. Но мы не только проказничали и играли в наши детские игры. Мой дядя Миня много рисовал, и я восхищался, как ловко у него все получалось. Усердно рисовал и другой, старший дядя, Николай, но был он вообще «горе семьи» и неудачник, и из рисования его ничего не выходило. В семье лишь посмеивались над неудачным «богомазом». Был он также и «стихоплет», как непочтительно выражались о его поэзии, причем был чрезвычайно плодовит (говорил, что у него стихи сами собой льются) и норовил каждому читать свои бесконечные оды, большею частью высокопатриотические, от которых, как говорили, «вяли уши», а то мог уморить своими невозможными рифмами. Но был он необыкновенный добряк, благодушно выносил все насмешки и сам шутил над собой. Недоросль, недотепа, дикарь, чудак — как только его не честили! (А от бабы Дуни ему доставалось, конечно, больше всего!). На людях он был отчаянно застенчив, неуклюж, рассеян, но был при этом в моих глазах «страшный силач», с каменными бицепсами, которыми перед всеми хвастался. Мы были приятелями.

Приятелем моим был и третий из моих новгородских дядей — Тима [7]. (В семье было пятеро братьев, двое старших жили в Петербурге.) Помню его студентом-технологом, страшно высокого, худого, длинноногого, и, как маленьким, мне бывало восхитительно, усевшись верхом у него на шее, мчаться, как вихрь, по березовой аллее через весь сад к кустам крыжовника — прямо на забор! Он очень хорошо играл на виолончели.

На нашей Прусской улице было тихо и сонно, распевали петухи, лениво лаяли собаки, изредка кричал мороженщик («сахарно мороженo») или громыхал водовоз, и если проезжала пролетка с седоком, это было событием, и в окнах домов и домишек, с неизбежными геранями, сейчас же показывались любопытные головы старушек и девиц. Домики почти все были деревянные и чередовались с заборами с широкими щелями, вдоль которых тянулись «тротуары» — изгнившие доски, поросшие травой и крапивой, в дождь хлюпающие под ногами. Всюду были сады. Улица была замощена только до половины ее длины, и недалеко от дедушкиного дома уже кончалась булыжная мостовая и шли колеи, мирно заросшие травой, как в деревне.

Это деревенское место улицы было ареной наших детских игр; больше всего играли в «рюхи» (городки), и собирались мальчишки со всей улицы, иногда и взрослые. Когда я подрос, я тоже стал играть с моими дядями. Любил поиграть с ними и мой отец в свои редкие приезды, и под его ударом (он играл левой рукой), к моему восторгу, рюхи разлетались по всей улице. Играли и в лапту, а когда я был меньше, в бабки, в палочку-постукалочку и другие детские игры.

Забредали на нашу Прусскую улицу дурочки и юродивые, которых было много в Новгороде — еще остаток былой старины. Этих безобидных «божьих людей» берегли и жалели, только уличные мальчишки их донимали и бросали в них камушками. Захаживал сюда один злой старикашка в фуражке с кокардой, который грозил крючковатой палкой, когда мальчишки бессмысленно распевали вокруг него: «Старый хрен — безмен».

Когда шел дождик и приходилось сидеть дома, сквозь заплаканные стекла из дедушкиной залы я видел зеленые крыши и главы Десятинного монастыря, выглядывающие из-за садов, длинный серый забор, покосившуюся калитку и деревянный домик в три окошка, где за кисейной занавеской таилась Сафониха, сплетница и язва всей Прусской улицы. Этот знакомый вид, когда мне было уже 11 лет и я гостил последний раз в Новгороде, я нарисовал очень тщательно.

Мне было дорого и мило все то, что из года в год, приезжая в Новгород, я находил на тех же самых местах, в комнатах дедушкиного дома. В зале, где висела моя любимая бабушкина картина, стоял большой старинный диван красного дерева, с ампирными закрутасами и длинный палисандровый рояль с красивыми бронзовыми украшениями, на котором поигрывали мои дяди, а в углу — футляр с виолончелью дяди Тимы. На ней много играл и сам дедушка. (Вся семья была очень музыкальна. Мать моя окончила Консерваторию и обладала замечательным голосом. Двое из ее петербургских братьев — мой дядя Федя, юрист и филолог, который был исключительно образованным музыкантом, и другой — Гога, артиллерист, — оба отлично играли на фортепиано и наполняли музыкой все мое детство). В этой зале, возле окон, стояли на полу и на жардиньерках кадки и горшки с разными комнатными растениями — камелиями, лапчатыми фикусами, олеандрами с кожаными листьями, а на окнах цвели лиловые фуксии и вытянулся высокий коленчатый кактус, на котором однажды неожиданно раскрылся удивительный оранжевый цветок.

Рядом, в маленькой комнате, где «фриштыкали», медленно и солидно тикали огромные английские часы с медными гирями и длинным маятником, и у них был необыкновенно уютный басистый бой. Тут же красовался киот-угольник, переполненный и образами в серебряных и золоченых окладах, и резными иконами из кипарисного дерева, и маленькими образками на финифти, и всегда теплилась красная лампадка. На стене в старинной раме, усыпанной черным блестящим песком, висел литографированный портрет знаменитого архимандрита Фотия[8], духовника Александра I[2*]. Эта комнатка была особенно уютной; там была большая голландская печь с белыми кафелями и медными отдушинами, к которым примыкала низкая лежанка, покрытая ковром, куда меня тянуло притулиться. Любил я рассматривать и разные картинки на стенах — и в зале, и тут — овальные виды Италии с Везувием и развалинами под голубым небом и фотографии в ореховых рамках; особенно мне нравились те, где фигурировал мой дядя Гога — офицер, снятый в Болгарии во время турецкой войны, героем, верхом на коне, со своими пушками.

Наш сад примыкал к беленькой церкви Михаила Архангела с пятью зелеными куполами, построенной в XIII в., где дед был настоятелем. Она была перестроена в 1860-х годах, но в ней сохранился старый высокий иконостас с пятью ярусами темных икон, маленькие оконца были забраны старинной плетеной решеткой, а на внешней стороне алтарной абсиды были втиснутые в толщу стены древнейшие каменные кресты необыкновенной формы с таинственными письменами «вязью». На церковном дворе росли два вековых дуба, и трава под ними была усеяна желудями, а на улице, около входа в церковную усадьбу, стояли на зеленых подставках-лафетах шесть старинных чугунных пушек — подарок великого князя Михаила Николаевича. Под этими лафетами расплодилось множество шампиньонов, которые мы, мальчишки, усердно собирали.

Я очень любил, когда меня водили в соседний девичий Десятинный монастырь. Там среди зелени стояли длинные белые монастырские здания с кельями монашек. В этих мирных комнатах была необыкновенная чистота, на окнах висели кисейные занавески, на подоконниках стояли горшочки с цветами, блестел навощенный пол и пахло яблоками. Монашки были очень приветливы. Среди них были и старые, с бледными и увядшими лицами, и молоденькие, краснощекие (послушницы), у которых из-под черного платка на спине забавно висела косичка, а ряска была стянута широким кожаным ремнем. Они нас с няней угощали вареньем и сотовым медом, и было приятно поскучать в этом тихом монастыре. Посещая монастырь, мы всегда заходили и на монастырское кладбище[3*],

---

[2*] Мой дед был его родным племянником. По словам моей матери, Фотий, по-видимому, его держал «в черном теле», и когда дед, будучи маленьким семинаристом, приплетался пешком из Новгорода в далекий Юрьев монастырь поздравить своего знаменитого дядю с тезоименитством, то неизменно получал от него серебряный рубль. Рыжие волосы Фотия наследовали некоторые из моей родни.

[3*] Потом я узнал, что там была будто бы погребена Прасковья Лупалова — «Параша-Сибирячка», героиня повести Ксавье де Местра.

где лежали все родные и где похоронили моего дядю Федю, который так нежно любил меня.

В одну сторону от нашего дома улица вела к Сенной площади [9], замощенной круглыми гигантскими, отшлифованными временем, скользкими булыжниками, между которыми росла трава. Там пахло сеном и дегтем — древним, «русским духом» — и низенькие дома жались к красной стене Детинца. Там же, на площади, стоял зеленый обелиск с орлом — памятник Отечественной войны. В другую сторону Прусская улица доходила до Земляного вала, который опоясывал весь город. В Валу, на пересечении с улицей, был пролом, и дальше за город шла дорога среди огородов с тыквами и огурцами. На месте пролома некогда стояла башня, от которой осталась лишь кирпичная кладка по обеим сторонам пролома — старинные слоистые кирпичи, которые мы любили ковырять. Там зияли какие-то дыры; говорили, что это входы в подземные коридоры, ведущие неизвестно куда.

Мы с моим дядей Миней чувствовали себя настоящими потомками новгородцев, «новгородской вольницы», — что и было на самом деле, — хотелось самим стать удалыми витязями. И наши игры становились все более воинственными.

В нашем саду, у забора, там, где он примыкал к мрачному пустырю, мы соорудили бастион. Мы много потрудились, помог и силач дядя Коля, чтобы насыпать горку. Враги же были мальчишки из соседней Чудинской улицы [10], с которыми страшно хотелось сразиться. Но до сражений дошло только один раз. Наша «прусская рать» была немногочисленная: сынишки дьякона, Серега и Петька, еще два мальчика с нашей улицы и мы с Миней (я самый маленький). На наш отряд эти враги однажды напали на Валу, и я себя показал храбрецом (меня потом очень расхваливал дядя Коля, который, впрочем, во время боя из осторожности сидел на бастионе и оттуда издали нам кричал и подзадаривал, кусая от нетерпения ногти). Я выскочил вперед, но, конечно, и тут не отпускавшая меня одного няня замешалась в сражение, и какой-то озорник ударил ее палкой по уху, после чего она была всю жизнь на это ухо туга. Наша вражда с чудинцами была, вероятно, наследственной от тех времен, когда один «конец» Великого Новгорода выходил на другой биться «смертным боем».

В Новгороде я жил среди преданий, и назван я был при крещении Мстиславом в честь Мстислава Храброго, святого князя новгородского, жившего в двенадцатом веке. Меня водили в Софийский собор прикладываться к исполинской кожаной руке моего патрона, и было удивительно подумать, что эти мощи и есть тот самый удалой князь и богатырь, который жил столько веков назад. От моих родных я слышал про клад, который был найден, когда строили дедушкин дом, — это были глиняные кувшины, до краев наполненные серебряными деньгами времен Грозного (весь этот клад дед передал в музей), и мне чудилось, что вся земля в Новгороде полна таких кладов. Когда приезжал мой отец, он всегда вооружался лопатой и делал в саду маленькие раскопки и действительно что-нибудь находил — то человеческие кости, то череп, то каменные круглые ядра, даже монетки.

Мы с моей няней бывали часто и в древнем белокаменном Софийском соборе. Над главным куполом, на кресте, на его перекладине, сбоку, сидел серебряный голубок. Я допытывался у старших, почему он там сидит. Мне сказали, что, когда царь Иван Грозный избивал новгородцев, прилетел этот голубь, «святая птица», и, видя казни, от ужаса окаменел — так и остался с тех пор сидеть на кресте. Внутри собора всегда был холодок, полумрак и тишина, было таинственно и немного жутко. На ужасной высоте в центре купола был изображен огромный черный лик Вседержителя, и виднелась рука его, сжатая в кулак, — было страшно узнать, что Спаситель держит в этой руке весь Новгород и что когда будет конец света, то рука раскроется и голубок с креста улетит. В притворе, где лежали мощи князя Мстислава в серебряной раке, покрытой толстыми украшениями и фигурами, были совсем маленькие царские врата с мелкой золотой резьбой, и эта драгоценность, и все, что я видел в соборе, — и «халдейская пещь огненная», со странными фигурами, и царское место с высоким верхом — все меня занимало, особенно медные корсунские ворота во дворе, где я с любопытством рассматривал выпуклых человечков, ангелов, львиные пасти со змеями и кентавров.

Было интересно ходить и вокруг памятника тысячелетия России напротив собора и узнавать в нем разных царей и героев в кольчугах и латах. Среди царей Ивана Грозного не было: депутация новгородцев просила Александра II не ставить ему памятника.

Гуляя с няней по городу, мы заходили в Летний сад (говорили, что его липы были насажены пленными французами в Отечественную войну). Сад тянулся вдоль глубокого крепостного рва, за которым высились и казались мне необыкновенно величественными кремлевские стены.

Когда я попадал на Волховский мост и глядел в желтую воду, я всегда вспоминал то, что мне читал папа и о Садко, и о варягах, плывших на своих ладьях по Волхову по пути «в греки», и о новгородских «долбежниках» [11], которых топил тут, у моста, Иван Грозный (и зимой, говорили мне, вода в этом месте никогда не замерзает, что особенно казалось страшным). За Волховом, на Торговой стороне, все было иным и не совсем «своим» — я был патриотом нашей, Софийской, стороны, но и там на площади, откуда видна была вечевая башня Ярослава с зеленым верхом, так же, как и на нашей Сенной, крепко пахло сеном и дегтем и еще кожами: тянулись низенькие желтые «ряды» с москательным, скобяным и кожевенным товаром, а на берегу Волхова продавали на лотках рыбу, и стоял рыбный дух, столь же, вероятно, древний, как сам Новгород.

У меня, еще совсем маленького, ко всей этой старине, которая была перед моими глазами и которой я касался своими руками, росло особенное чувство — как к святыне. И как все, что я слышал о древнем Новгороде, действовало на мое воображение!

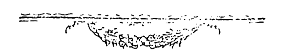
Вал, весь заросший густой травой, был любимым местом наших прогулок. Он мне казался огромной высоты. В сторону города он был отлогий, к полям же спускался почти обрывом, и тут, где тянулся в древности крепостной ров, было длинное и узкое болото. В нем я ловил сеткой для своей коллекции и для папиного аквариума водяных насекомых, толстых

жуков-плавунцов, быстрых гладышей-тритонов и плоских болотных скорпионов. Там водилось и одно забавное насекомое, бегающее по воде на тоненьких лапках, которое мы неизвестно почему называли «ранатра», плавала зеленая скользкая лягушачья икра и вертелись разные смешные головастики. На Валу в августе лавочники с Сенной площади варили брусничное варенье. Для котлов рыли в глиняной толще Вала небольшие ямы, и нам разрешалось добывать длинными лучинками, соструганными в виде лопаток, превкусные, обжигающие язык пенки. Это было среди едкого дыма, на вольном воздухе особенно лакомо.

За Валом шли огороды и полосатые пашни, и в одном месте тянулась наискось серая линия домишек пригородной слободы (у нее была дурная слава: в ней, говорили, живут какие-то живодеры и коновалы и цыгане, ворующие детей). Среди полей лежала оазисом темная густая роща Петровского кладбища (там жил рыжий священник о[тец] Азиатский с его невероятно веснушчатыми поповнами), а на горизонте синели «дремучие леса», куда мне так хотелось попасть и так и не удалось никогда — истинно «манящие дали»! Впереди же торчала унылая труба кирпичного завода, она мне как-то досадно мешала и придавала всему пейзажу непонятную печаль.

В другую сторону с Вала виден был весь Новгород с густыми садами, с серыми, красными и зелеными крышами и с главами и главками бесчисленных церквей и соборов. Вдали белела Евфимьевская колокольня с зеленым шпилем, над кирпичными стенами Детинца высилась почерневшая от времени, уступчатая островерхая башня — зловещий «Кукуй», вокруг которого постоянно вились голуби, в центре же всей панорамы блестел червонно-золотой шлем святой Софии. Сбоку виднелась пожарная каланча с черными шарами, сигналами пожара, а ближе всего раскинулся среди зелени тихий Десятинный монастырь. Над городом вечно крутились тучи галок и воронья, под вечер стремительно носились стрижи, и порой на сером небе по ветру маячил белый бумажный воздушный змей с мочальным хвостом, и вся эта мирная, родная мне картина навеки врезалась в мою память.

В начале сентября мы с няней уезжали в Петербург, и все домашние наперерыв целовали и благословляли меня, а добрая моя бабушка утирала слезинку. В Петербург приезжали поздно вечером (однажды в сентябре падал снег) и всегда с вокзала домой мы ехали в карете — что было особенным удовольствием. Я привозил новых бабочек и жуков для своей коллекции и новых жителей в наш аквариум, возвращался опять в мою милую детскую, к моим книжкам, к учению, к папиному чтению, к моему рисованию, и Новгород отрывался на всю зиму. Начиналась снова моя петербургская жизнь с моим отцом, который был солнцем моего истинно золотого детства.



ДЕТСКИЕ ПУТЕШЕСТВИЯ

самого раннего детства я от отца слышал о далеких заманчивых краях и путешествиях. Он мне рассказывал и о своих собственных странствиях: ему пришлось много ездить по России, Польше и Финляндии и служить в разных городах. Еще до появления моего на свет он два года провел в Туркестане и изъездил этот край, откуда привез много [разных вещей] на память — большой медный бухарский кувшин с длинной шеей, испещренный удивительными узорами, тонкий кинжал в деревянных ножнах, ковры и смешные корявые монетки из Коканда с медным запахом. Один наш родственник — Митя Ступин — морской офицер, привез нам из Китая удивительный чайник в виде зелено-синей толстой рыбы (он сохранялся у меня всю жизнь и оказался редкостью).

Все это были осязаемые отголоски далеких таинственных стран. Мой отец тяготился своей сидячей штабной службой и стремился вырваться из Петербурга, который он не любил, куда-нибудь на юг, чтобы жить ближе к природе. Про этот «благодатный юг» я от него еще совсем маленьким часто слышал, и он мне рисовался каким-то раем. Отец мне рассказывал о Киеве, о Малороссии, о тополях, цветах и невиданных бабочках, говорил о Болгарии, куда одно время очень хотел попасть (тогда была подобная возможность для русского офицера), о розах, которых там целые долины, о Дунае. А сколько я узнал из папиного чтения и своего собственного о дальних краях! Раз я так размечтался, лежа утром в кроватке, что представил себе, что мы уже едем и что вся моя детская, со всем, что в ней есть, какой-то большой вагон, в котором я переношусь в этот далекий заманчивый юг.

Но в моем детстве я путешествовал не только в мечтах, а и на самом деле: уже едва родившегося, меня повезли из Новгорода в Петербург, и, вероятно, первые два года моя мать возила меня в Новгород на лето. А в трехлетнем возрасте была далекая поездка с ней на Волгу, где я некоторое время жил с нею в Казани и Нижнем [Новгороде]. Но от этого остался лишь совсем стершийся слабый след, как от полузабытого сна. Затем, когда мне было года четыре, мы с отцом провели одно лето в Финляндии, в Райволе, где, помнится мне, был полный тени ароматный сосновый бор с зеленым бархатным мхом и множеством грибов...

Кроме ежегодных летних поездок с няней из Петербурга в Новгород к дедушке и бабушке, за время нашей жизни в Петербурге у меня были и другие маленькие, а потом и большие путешествия. Лет семи я впервые поехал по железной дороге один, но не страшно далеко — всего в Озерки[1], на дачу к одним знакомым, и я очень был огорчен и обижен, когда оказалось, что в соседнем вагоне ехал дядя Гога, все время за мной следивший.

Нам со Сташей — моим двоюродным братом и главным другом — ужасно хотелось быть самостоятельными. На Пасху 1884 г., когда мы были уже довольно большие, к нашей радости, родители нас отправили

погостить к нашему дяде Феде в Вильну (где он был судебным следователем), и мы были очень горды сделать это путешествие одни. В этом, впрочем, не было большой отваги: из Петербурга вагон шел прямо в Вильну, и ехать надо было всего одну ночь. Наши папы посадили нас на Варшавском вокзале в вагон и поручили кондуктору и еще соседу-студенту, а на утро в Вильне, на станции, мы сразу оказались в объятиях толстого дяди Феди и тоненькой тети Аси.

В Вильне уже была весна с нежным голубым небом, и после геометрического и строгого Петербурга вдруг я увидел узенькие кривые улочки с разноцветными домами, крутые красные черепичные крыши, над которыми высились высокие башни и башенки костелов. Все было празднично под весело гревшим солнцем, и воздух был полон необыкновенно радостного пасхального звона. Это был не гул православного размеренного благовеста, какой я знал с детства в Новгороде, или разгульный трезвон во все колокола, тут колокольный звон плыл точно волнами, особенно ликующий и торжественный, — звуки католических колоколен я слышал впервые.

Дядя жил на окраине города, и мы очутились точно в поместье. У него был новенький деревянный дом с садом. В глубине двора, где кудахтали куры и гоготали гуси, стоял старый длинный дом, фасадом на дорогу, с высокой тесовой крышей. Дом осенен был вековыми тополями, только что начавшими тогда распускаться. И какие лакомства нас ожидали у дяди! Были и изюмные «мазурки», и миндальные «легуминки», и высокие куличи, и круглые «бабы», и «пасха», которая от нашего старания скоро стала крениться набок. Но тут неожиданно для нас самих, сидя за этим пасхальным столом, заставленным вкуснейшими вещами, вдруг мы оба заскучали, я — по папе и няне, Сташа — по своим, и захныкали, оказавшись совсем не на высоте нашей девятилетней солидности.

Впрочем, мы скоро утешились. Нас повели знакомиться в старый дом, и там из-за портьеры выглянула худенькая серьезная девочка с длинными светлыми косами — Лена, роковая встреча! Через несколько лет ей суждено было стать предметом моей первой любви на всю мою юность...

В Вильне я пробыл недолго и не подозревал, что в этом же доме, где жил дядя, я буду жить позже с моим отцом.

Тем же летом мой отец поехал лечиться от ревматизма на остров Эзель, а меня отправил с няней в Бирштаны на Немане, к тем же дяде и тете. В этом курорте проходила курс лечения тетя Ася, и решено было, что в сосновом воздухе и мне побыть будет полезно. Когда мы приехали в Бирштаны (была длинная пыльная дорога в экипаже из Ковно), на другой день рано утром меня разбудил оглушительный оркестр с турецким барабаном, заигравший под самыми окнами какой-то бравурный марш, — так встречали в этом курорте новых приезжих. Тот же еврейский оркестр (у флейтиста почему-то всегда была повязана щека) играл в парке. Воздух, полный смолистого духа, там был действительно упоителен. От этого лета остались очень милые воспоминания старого парка, широкого тихого Немана, который тут описывает плавную дугу, и стоявшего стеной на другом, крутом берегу темного соснового леса, куда мы

ездили на лодочке. В своем матросском костюмчике я много гулял один и с компанией мальчиков забирался на крутую лесистую гору Витовта, но больше был со взрослыми.

Тетя со мной была и ласкова, и мило насмешлива, и начала учить меня по-немецки. Толстый, лысый и веселый дядя Федя часто приезжал из Вильны, мы с ним вместе купались в Немане, и он приговаривал, погружаясь в воду: «Ну-ка, пошлем нашу грязь немцам».

В парке — со старыми ветвистыми березами, в кургаузе, собиралось большое общество, там царила одна дама, около которой толпилась громкая и хохочущая компания. Однажды я нашел в парке большой камень — настоящее сердце, принес на веранду и начал было его всем показывать, начиная с дяди, но никто не обратил никакого внимания на мой восторг: тогда я, немного обиженный, положил мое каменное сердце на пол, и на беду — как раз у самых ног этой прекрасной дамы. Это увидели, и, конечно, поднялся смех и шутки по моему адресу: «Ага, вот настоящий поклонник, ого, далеко пойдешь» и т. д., и я готов был провалиться сквозь землю. Мне часто говорили, что я хорошенький мальчик, что меня невероятно злило, а однажды один усатый длинный поляк подошел ко мне в аллее и уныло сказал: «Вот те барышни хотят тебя поцеловать». Я так смутился, что расплакался, и ни за что не хотел ответить тете на ее вопрос: «О чем тебе говорил этот болван?»

За лето я, по-видимому, поздоровел и еще больше вытянулся. Не помню, чтобы я в Бирштанах рисовал. Там я очень скучал без Сташи и переписывался с ним: наше увлечение «Наутилусом» был в самом разгаре.

Через год после этого я с отцом поехал на Кавказ. Отцу надо было продолжать лечить ногу, был и ревматизм, и два неудачных ушиба — одно время он дома даже ходил на костылях. Лечение на острове Эзель не помогло, и он получил летний отпуск на кавказские минеральные воды. Кроме того, ему надо было лечить и свою полноту. (Отец и дядя Федя, встречаясь, делали вид, смеясь, что не могут из-за своих животов поцеловаться.) Мы отправились в Пятигорск в июне, взяв с собой нашего денщика Василька, и по пути остановились в Москве, которую я впервые увидел. На дорогу папа мне подарил большой альбом для рисования, и первый мой рисунок я сделал из окон нашей гостиницы — Китай-городская стена, шахматная крыша синодальной типографии и луковки кремлевских церквей. В Москве стояла страшная жара; мы побывали в Кремле, я видел Царь-колокол с отломанным куском, толстую Царь-пушку и храм Христа Спасителя, где после темноты нашего Исаакия меня удивила масса света и мраморный алтарь в виде маленькой церкви, поставленный на блестящий мраморный пол храма. На хорах отец мне показывал и стенную живопись, которая меня не тронула [2].

Дальше мы ехали очень долго и по дороге, где-то около Ростова, видели остатки железнодорожного крушения — разбитые вагоны и ставший на дыбы паровоз, что я также зарисовал в мой альбом. На четвертый день пути, рано утром, отец разбудил меня и показал в окно: вдаль уходила бесконечная зеленая ровная степь, а из-за горизонта вставал зубча-

той стеной ослепительно белый Кавказский хребет. До сих пор помню я невыразимое волшебство этого утреннего видения! От станции Минеральные Воды мы долго ехали под палящим солнцем до Пятигорска среди облаков пыли, мимо похожей на стол Железной горе и Бештау с его пятью вершинами, а на горизонте все время стояла та же снежная морщинистая гряда Кавказских гор, а посреди ее высился двуглавый Эльбрус.

В беленьком Пятигорске, у подножия Машука, мы сначала остановились в гостинице на бульваре с тополями, но скоро поселились в домике-мазанке со стеклянным балконом, возле базара (в этой слободе останавливался Лермонтов...). Наш Василек, который был и нашим поваром, сейчас же побежал на базар и, вернувшись, с испугом сказал: «Куда же заехали, ваше высокоблагородие? Говядина — три копейки фунт!»

Папа мой аккуратно ходил брать ванны в Елизаветинском источнике, а я тем временем гулял один со своим альбомом и рисовал: и круглую шапку Машука, и слоистые скалы, и далекий Бештау, и горную цепь с Эльбрусом; забирался я и в Лермонтовский грот, и к Эоловой арфе. Мы сделали также прогулку к Провалу — все это были лермонтовские места, о которых я уже знал (отец взял с собой на Кавказ томик Лермонтова). Кроме рисования, я усердно собирал насекомых и приходил в восхищение, находя какую-нибудь особенную южную бабочку или небывалой окраски жука.

Еще весной того года я получил в Петербурге от мамы из Тифлиса чудный подарок — черкеску светлого верблюжьего сукна со всем прибором: серебряными газырями, украшенными красными помпонами, золотой кисточкой, висевшей на спине, и маленьким кинжалом в серебряных с чернью ножнах. Черкеску я надевал уже в Петербурге и щеголял на улицах в своей белой папахе. И в этом наряде — маленьким черкесом — я иногда тут и разгуливал. В Пятигорске же отец меня впервые посадил на коня, но для предосторожности он держал моего коня на чумбуре — длинном ремне, привязанном к узде.

В Пятигорске оказался старый знакомый отца по Туркестану — Д. И. Иванов (геолог, который был сослан туда в солдаты за какую-то политическую историю, но теперь он давно уже был помилован). Он хорошо рисовал, аппетитно тушуя (ловко нарисовал мне в альбом «от себя» один пейзаж — «Деревня в тумане на реке»), и дал мне несколько дельных указаний, заставив сделать с натуры горшок с цветком, и поправил мой рисунок палатки киргизов, которых мы однажды посетили в их становище. Это был мой первый урок рисования.

После незабвенного месяца в Пятигорске мы переехали в Кисловодск, где все было по-другому, но тоже чудесно. Но рисовал я меньше, часто шли дожди, и мы сидели дома и много с папой читали, а рисовал я морские сражения и мой «Наутилус». Хорошие дни я проводил в парке, где любил смотреть, как горный ручей бежит по плоским камням, образуя каскады.

У нарзана, в галерее, всегда полной народа, я с удовольствием пил шипящую холодную воду источника из плетеного стаканчика. В Кисловодске случилось одно происшествие. Мы с папой поехали кататься вер-

хом, и для меня он выбрал высокую белую лошадь, на вид кроткую и почтенного возраста, но все-таки взял ее из предосторожности на чумбур. Мы проехали весь длиннейший бульвар и только повернули назад, как мой старый конь вдруг помчался со всех ног марш-маршем, и от неожиданности отец упустил свой чумбур. Как ни хлестал он своего казачьего иноходца, мой конь летел, как вихрь, и отец догнать меня не мог, только кричал мне вдогонку: «Держись крепче». Мы мчались вдоль всего бульвара, полного публики, дамы ахали и вскрикивали — мой же конь прямо завернул в конюшенный двор и устремился в дверь своей конюшни. Тут я внезапно, молнией, вспомнил один смешной рисунок из журнала «Über Land und Meer», где был изображен господин в таком же положении, как он хлопается головой о косяк двери и с него летит цилиндр, и я пригнулся к седлу как можно ниже и спас себя — косяк срезал мою папаху, которая упала на круп лошади. Через несколько секунд прискакал во двор отец и увидел меня как ни в чем не бывало сидящим на лошади в стойле. Он крепко поцеловал меня, своего «молодца», который выдержал действительно страшный экзамен. Двор же наполнился сердобольными дамами и, к общему их восхищению и страху, мы снова поехали на прогулку, на этот раз чумбур был крепко привязан, и прогулка прошла гладко и триумфально.

На обратном пути в Петербург мы ехали без всякой остановки. Я сидел с Васильком в третьем классе, а на ночь папа брал меня к себе — во второй. Когда мы подъезжали к Петербургу, уже наступила ночь. Папа повел меня в свой вагон, я был совсем сонный после долгого, томительного пути, и тут, переходя с одной площадки на другую, я оступился, но папа держал меня за руку, и я повис между буферами на его руке... Представляю себе весь ужас моего отца, я же совсем не сознавал, что был на краю гибели, и, усевшись в папином вагоне на мягкий диван, сладко заснул.

ДЕДУШКА

о всем моим петербургским детством неразрывно связан образ моего дорогого дедушки Петра Осиповича, «папиного папы», и я его помню, как себя помню, хотя он нас навещал не очень часто. К его строгой фигуре у всех был невольный респект, и, когда знали, что он прибудет к нам на Выборгскую, все немного волновались, и моя няня, и денщик, и даже мой отец. Помню, что к его приходу всегда был готов стакан густых сливок, которые он любил. Несмотря на его ласковость со мной и шутливость, меня отпугивал его серьезный вид, а однажды я совсем сконфузился (мне было лет шесть): разговаривая с ним, я стоял спиной к моему папе, и дедушка

сделал мне замечание: «К отцу так стоять, братец мой, невежливо».

Во множестве записочек и открытых писем, которые он присылал отцу по разному поводу, просвечивает его улыбка и милый, добродушный юмор, и, когда мне, уже взрослому, отец показал их, многое мне стало понятно, уже задним числом, в его в высшей степени сдержанной натуре.

Дедушка был одного роста с моим отцом, немного выше среднего, и в противоположность ему совсем не полный. (Отец в моем детстве даже стал лечиться от полноты, которую приобрел от сидячей службы в штабной канцелярии.)

Петр Осипович был образцом корректности и джентльменства, про него говорили, что он «человек долга». В его облике было нечто «начальственное» и барственное, держался он прямо, по-военному, хотя в строевой военной службе никогда не служил. Он был совершенно сед, но его густая щетка волос не имела и признаков лысины (он уверял, что это оттого, что всегда коротко стригся). У него были небольшие, коротко подстриженные баки и орлиный нос. Дедушку я всегда помню курящим — или очень хорошие сигары, или папиросы в длинном янтарном мундштуке. Помню, что он почти всегда носил золотой перстень с фамильным гербом (тот самый, что теперь ношу я сам!).

Вел он очень размеренный образ жизни, много ходил пешком — его служба была очень далеко от его дома — и всегда перед сном, около 12 ч[асов] ночи, обязательно делал небольшую прогулку во всякую погоду. Он был всегда умерен в еде, советовал это и другим, за обедом же неукоснительно выпивал рюмку водки «для аппетита». В одном из писем к моему отцу он пишет, что никогда в своей жизни не был пьян и не знает вообще, что это за состояние. (Вина и мой отец не любил, у нас в доме его никогда не водилось, и по наследству и мне передалось равнодушие к крепким напиткам). Про дедушку говорили, что он «железного» здоровья, и действительно, он никогда не болел, только в старости стал страдать глазами и даже боялся ослепнуть: отсюда его симпатия к делу д[окто]ра Блессинга, которого он лично знал, основавшего известную в Петербурге Глазную лечебницу и мастерскую для слепых. Дедушка всячески поддерживал эти начинания.

У него был чин действительного статского советника («штатский генерал»), при отставке он получил чин тайного советника, и его мундир (помню фотографию) с правой и левой стороны груди был украшен двумя орденскими звездами Станислава и Анны, но вне службы он всегда носил штатское платье с туго накрахмаленной грудью и маленькими золотыми запонками на ней. Он занимал большой пост в военном министерстве. Кроме того, он приглашался в разные очень важные комиссии, как, например, по введению всеобщей воинской повинности и проч. Его канцелярия имела близкое отношение к интендантству, в котором, как мне позже стало известно, процветало невероятное взяточничество, и моему деду при его кристальной честности приходилось воевать с этим злом. Помню, с каким негодованием и омерзением он говорил о случаях всучения взяток чиновникам («барашка в бумажке») за те или иные подряды и поставки. Через руки деда, особенно во время турецкой войны, проходили

огромные суммы, и другой на его месте мог бы нажить целое состояние. Когда же, уже в отставке, он скончался, то после него не осталось ничего, кроме денег на похороны.

Однажды мы с отцом навестили деда в его канцелярии на Исаакиевской площади в доме Лобанова-Ростовского[1]. У него был большой кабинет с окнами на эту площадь, и я подивился, сколько в этом министерстве чиновников, дедушкиных подчиненных, снующих по коридору и толпящихся на лестницах. В этом чудном месте Петербурга, около самого Адмиралтейства, я очутился в первый раз; был солнечный майский день, били фонтаны в Александровском саду, блестела золотая адмиралтейская игла, и было приятно, что дедушкина служба в таком красивом месте и в доме вроде дворца, где у входа стоят два каменных льва, опираясь лапами на шары. Я, конечно, тогда не мог еще знать, что это они фигурируют в «Медном всаднике»[2].

Я любил бывать в квартире у моего дедушки, мне нравились его светлые комнаты, их необыкновенная опрятность, всегда навощенные полы и особенная, гнутая мебель с вышитыми подушками и с красной бахромой. Я всегда с интересом разглядывал на стене фехтовальные доспехи — круглые маски с железной сеткой, толстые перчатки и скрещенные рапиры и эспадроны — сувениры дедушкиной юности.

В кабинете, на самом видном месте, висел большой грудной портрет героя Польши Костюшки в конфедератке и с черной портупеей через плечо, а под ним маленькая гравюра — портрет другого знаменитейшего поляка — Коперника.

На противоположной стене в красивой симметрии были расположены разные семейные портреты и силуэты, и над ними «Ecce Homo» Гвидо Рени — старинная литография.

Тут, конечно, обитали пенаты нашей семьи...

Среди семейных реликвий была большая акварель, изображающая с прелестными деталями семейство родственников, Стратановичей, где фигурировала сидящая за клавесином и моя бабушка, мать моего отца, первая жена дедушки (Наталья Федоровна Шостак). На этом групповом портрете она еще совсем юная девица, одетая по моде 1830-х годов, с высоким шиньоном и широкими буфами рукавов; у меня, увы, сохранился лишь маленький фотографический снимок с этой очаровательной по наивности вещи — «скурильной», как позже принято было называть подобные курьезы. Тут же красовались в нарядных золотых рамах парные масляные портреты дедушки и его второй жены, Надежды Петровны Степановой, дочери генерала и сестры сенатора. Впоследствии, когда портреты перешли ко мне, многие находили сходство в чертах тридцатилетнего Петра Осиповича с моими. Дедушка тут изображен с бачками и с высокими воротничками: в нашей семье говорили, что в молодости, живя в Брест-Литовске, он часто ездил верхом, и я его таким именно себе и представлял — на лошади и в сером цилиндре... Из множества маленьких портретов, которые заполняли ту стену, впоследствии два у меня сохранились: папа двухлетним пузырьком, в синей рубашке, сидящий на красной подушке с румяным яблоком в руках, и он же кадетом в парадной каске

с черным султаном (середины 1850-х годов). Сохранились и силуэты братьев дедушки, тонко вырезанные одной из его сестер, Эмилией Осиповной Дреллинг, которая была большой мастерицей в этом искусстве [...]

Многое у дедушки я с любопытством рассматривал. Кроме книг с картинками, у него была целая коллекция маленьких фотографий польских партизан 1863 года и их предводителей в самодельной форме, полукрестьянской, но больше всего меня занимали альбомы, переполненные карточками тогдашних знаменитостей: тут была и красавица Патти, и Бисмарк, и Дизраэли, и Гарибальди, и Осман-паша, и даже Юлия Пастрана — дама с бородой. Помню также одну курьезную фотографию: король Виктор Эммануил II со своими страшными усищами и эспаньолкой под руку с улыбающимся римским папой (фотомонтаж?). Среди карточек «знаменитостей» была фотография Комиссарова, спасшего жизнь имп. Александру II. Он случайно очутился в Летнем саду во время прогулки царя рядом со стрелявшим в него Соловьевым[3] и в момент выстрела толкнул его руку с пистолетом, и пуля пролетела мимо. Комиссаров, питерский мещанин — бравый молодой парень, стриженный в «скобку» и в поддевке, был снят вместе с женой — расфранченной бабой в платочке и шали. Я помню — рассказывали, что он был осыпан милостями, даже, кажется, произведен в гусарские корнеты, но на радостях запил и умер от белой горячки. Его прозвали «Спаситель».

Из книг же я очень любил разглядывать большую польскую книгу «Ksiega Swiata»[4] («Orbis Pictus»), в которой были тонкие гравюры (на стали), изображавшие всевозможные удивительные страны и города. У дедушки я впервые познакомился по гравюрам в книгах с самыми знаменитыми картинами старых мастеров, и это было для меня вроде хрестоматии по искусству.

Отец мой и дедушка часто обменивались для прочтения книгами из своих библиотек, и я видел дедушкины заметки на полях «Исповеди» Толстого, где он взглядов Толстого не разделяет [...]

Дедушка свободно владел французским языком, и моя мать рассказывала мне впоследствии, что, когда она приехала в Петербург, только что выйдя замуж за моего отца, дедушка, встретив ее на вокзале, повез в карете и сразу же заговорил с ней по-французски. Мама «экзамен», конечно, выдержала, так как окончила Смольный [институт]. Со своими детьми он всегда говорил по-русски и лишь изредка с моим отцом говорил по-польски. Все дети называли его рара и на «Вы» и целовали ему руку, а мне почему-то это не приходило и в голову (я единственный в семье говорил дедушке «ты»), и мой папа всегда со смехом отдергивал руку, если я шутя пытался это сделать. Это уже становилось отжившим обычаем.

В моем детстве дедушка жил одиноко. После смерти его второй жены, задолго до моего рождения, к нему переехала его сестра, Екатерина Осиповна, но я почти совсем не помню ее, только остался в памяти ее старомодный чепец и локоны. Она вела дедушкино хозяйство и воспитывала двух маленьких детей, оставшихся сиротами, пока Зина не поступила в институт, а Петруша — в корпус[5]. После того как она умерла, а Зина по окончании института сразу же вышла замуж, дед остался совсем один,

Петрушу же, когда ему было четырнадцать-пятнадцать лет, пришлось взять из корпуса, как говорилось, «из-за тихих успехов и громкого поведения». Но дедушка в нем души не чаял, хотя тот ему причинял одни огорчения, и с уроками на дому ничего не выходило, но ему все прощалось: это возмущало моего отца, и я раз присутствовал при сцене, которая меня очень расстроила. Петруша, которому было лет пятнадцать, откуда-то вернулся весь завитый в кудряшках, и мой отец накинулся на этого «барана» и стал жестоко его распекать, а тот уткнулся в подушку кожаного дивана и рыдал, — дедушка же только уговаривал отца «пожалеть мальчика». Петруша так и не кончил своего образования, бездельничал, а после смерти дедушки совсем скрылся из глаз семьи. Потом он был «прощен», но жизнь его сложилась очень неудачно [...]

Его сестра, моя тетя Зина, как я говорил, вышла очень рано замуж, но с мужем своим, Петром Николаевичем фон Дитмаром, она не была очень счастлива, хотя было у них трое детей, и они в конце концов разошлись. Человек же он был очень незаурядный. Окончив Пажеский корпус, он удивил и рассердил всю свою знатную родню. (Его отец был генерал-губернатором Приамурского края, одна из теток была замужем за варшавским генерал-губернатором Максимовичем, другая — за сенатором Герардом.) Он презрел светские связи и блестящую военную карьеру и поехал в Цюрих, где и окончил политехникум. Он получал впоследствии много патентов на свои изобретения, но никакого проку от этого не бывало — его все надували, человек же он был абсолютно непрактичный, и с ним моей тетке было нелегко. И в нашей семье только один дедушка верил в Дитмара, в его талант и любил его за оригинальную натуру, остальные же относились к нему и его затеям и изобретениям очень скептически. Замечательно, что он придумал (1880-е годы!) световую рекламу на облаках с помощью электрического прожектора. Какие-то изображения появлялись на небе и только перепугали полицию. Но мне теперь кажется, все были несправедливы к этому оригиналу и чудаку, настоящему «непризнанному гению».

Дитмары не жили в Петербурге и постоянно меняли свое место жительства, и я мог лишь взрослым, когда они наконец разошлись, сблизиться с моей тетей Зиной и дружить с ее сыновьями, моими двоюродными братьями.

Знакомств у моего деда было немного. Он, как и мой отец, держался в стороне от «света» и со своими аристократическими родственниками связи не поддерживал, дружил же по симпатии лишь с очень скромными людьми. Он любил поиграть в винт «по маленькой», и у него были постоянные партнеры, большею частью из его сослуживцев, главное же общение оставалось с родными. Одна моя кузина запомнила его слова, которые он как-то обронил в разговоре: «Мы, Добужинские, не аристократы, но очень старого рода литовских дворян [6] — не забудь это».

Документы, перешедшие впоследствии ко мне от моего отца, говорят, что наш род спокон веку обитал на Литве и владел многими имениями [7] (Добужи, Гружи, Райуны, Пеняны), но что впервые наша фамилия официально упоминается с 1532 г.

Много лет после его смерти, взрослым, просматривая некоторые из дедушкиных писем и разных его заметок, я наткнулся на одно его трогательное признание, которое глубоко и сердечно меня умилило и — больше — взволновало, что Наталия Федоровна, первая его жена (мать моего папы) и вторая, Надежда Петровна, обе были, как он выразился, «*светочами*» в его жизни и такими для него остались и после их смерти...

Дедушка был патриархом всей нашей огромной и на редкость дружной семьи Добужинских, но лишь одно короткое время, что совпало с моим детством, случилось, что в Петербурге жили почти все его дети: четыре сына, две дочери, внуки и внучки. Один лишь Эраст, брат моего отца[8], всегда отсутствовал — служил в Туркестане, и я только один раз его видел, запомнил его рябое круглое лицо и приплюснутый нос. По всем отзывам это был всеобщий любимец, шармер и весельчак и, по-видимому, страшная «богема». Он был необычайно одарен музыкально, и умер он рано.

По большим праздникам, а иногда и по воскресеньям дедушка приглашал к себе всех на обед — сыновей с женами, а дочерей с мужьями и внуков, когда мы стали подрастать. (Нас было три двоюродных брата-погодки: я, Сташа Добужинский и Саша Маклаков). Опаздывать к обеду не полагалось, и дедушка очень серьезно журил за это. Хотя он, будучи католиком, был два раза женат на православных, и все дети по закону того времени были православные, в нашей семье по фамильной традиции держались некоторые польские обычаи.

Так, особенно торжественно, по старине, праздновался в его доме канун Рождества — сочельник — «Кутья». В память Христовых яслей скатерть всегда стелилась на сене, от которого шел такой приятный дух, но из-за сена тарелки всегда стояли неровно. Было двенадцать разных вкуснейших постных блюд — по числу апостолов — и глаза разбегались: тут стояли разные рыбные заливные, копченый сиг, прободенный палкой, маринованные и соленые грибы, винегреты и т. д. Из сладких блюд, кроме самой «кутьи» (вареное пшено, непременно с маковым молоком и толченым миндалем), можно было лакомиться киселями и закусывать рассыпчатым постным сахаром (в желтых и розовых кубиках).

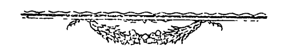
Старинный обычай требовал, чтобы за этот рождественский стол садились не раньше появления на небе первой звезды, тут зажигалась елка и ломалась католическая облатка, которую перед едой все присутствующие делили между собой. (Это соблюдалось всегда и после в доме у моего отца.)

Дедушка вышел в отставку, прослужив пятьдесят лет, и я восьмилетним присутствовал на его юбилее — был 1883 год. Сослуживцами и подчиненными ему был поднесен большой альбом со всеми их фотографиями с массивной серебряной крышкой, где было рельефное изображение нашего фамильного герба Добужинских, и я видел слезы дедушки. Этот подарок, конечно, ему был дороже казенных наград, крестов и звезд и показывал, каким высоким уважением пользовался мой дед на своей службе. Дедушка был католик, и это по законам того времени закрывало чиновникам доступ к ступеням более высоким, каким бы вообще безупречным слу-

жакой католик (сиречь поляк или литовец) ни был. Но ни о какой карьере на служебном поприще дед мой и не думал — это было бы против всех его убеждений и противоречило бы его скромности. Он служил ради своих детей — это я часто слышал от моего отца еще в моем детстве. Между прочим, дети тех, кто служил на государственной службе, имели право тогда учиться на казенный счет во многих учебных заведениях.

Дедушка был, как все про него говорили, прежде всего «человеком долга», и был сама лояльность, но это не мешало ему быть в душе патриотом страны своих предков. Он этого не скрывал ни от кого. В историческом же аспекте он, несомненно, мыслил Литву и Польшу как одно неразрывное целое, как было со времен Унии[9]. То, что у него в доме, как я говорил, на почетном месте висел портрет Костюшки и все могли видеть у него коллекцию портретов участников последнего польского восстания, — все это была уже история. Все понимали, что его взгляды и симпатии были его личным делом, никого не касались и к его поистине беспорочной службе не имели никакого отношения.

То же, что на юбилейном подношении, сделанном сослуживцами Петру Осиповичу (что имело место в самое реакционное время), они поместили изображение его родового герба, делает только честь этим людям, и смысл этого жеста не мог не понять и не оценить растроганный дед мой.



ДРУЗЬЯ ДЕТСТВА. ТЕАТР. «НАУТИЛУС»

рос в Петербурге среди «больших», и товарищей детских игр — моих сверстников — у меня было не очень много: Сережа и Мери Саблины, Надичка Черкасова и два моих двоюродных брата — Сташа Добужинский и Саша Маклаков, а в Новгороде — мой дядя Миня, бывший на три года старше меня.

Самыми ранними моими друзьями детства были Саблины, Сережа и Мери, жившие в соседней квартире. Отец их был сослуживцем моего отца, тоже артиллеристом, а их мать — тетя Алися, как я называл, была чистокровная англичанка, рожденная Sherwood. Может быть, она меня ласкала совсем маленького, жалея, что я далеко от мамы, и след этой ласки сделал таким милым ее образ, и его я сохранил в своей памяти как самое очаровательное и женственное видение моего детства. Я помню ее синие глаза, кроткую улыбку и густые косы, которые лежали короной на ее голове. Она всегда носила аметистовую брошь, и этот фиолетовый камень всю жизнь мне ее напоминает. Алиса Фоминишна умерла совсем молодою, и это была первая смерть, которую я видел в своей жизни (года за два до смерти дяди Феди Софийского). Мне было лет пять; помню английский странный гроб, весь

в цветах, и ее мертвую прелестную голову, ангельски спокойную в белых рюшах погребального чепца. Я стоял, ничего не соображая, точно в столбняке, около этого гроба.

Мы были очень дружны с Сережей, он был спокойный толстый мальчик и рисовал, как и я, но больше лошадей, корабли и пароходы, я удивлялся, как он знает каждую снасть (у него были родственники-моряки, может быть, от них он и научился). Я ему написал первое письмо в моей жизни, когда мне было четыре с половиной года: «Серожа прыходи играть. Ко мне».

Когда нам с ним было лет около семи, нас стали учить по-французски.

Первой нашей гувернанткой была необыкновенно живая маленькая старушка M-me Priot. Из окна можно было видеть, как она, еще на дворе, семеня торопливыми шажками, начинала распутывать свои шарфы. Уроки проходили то у меня, то у Сережи. Она всегда быстро влетала в комнату, и мы должны были ее встречать песенкой на один старинный французский мотив — «Mère Michele»: «Bonjour Madame Priot, comment vous portez-vous?» *, а она отвечала в тон нам: «Merci mes chers enfants, ça n'va pas mal et vous?» ** Дальше мы пели вместе и маршировали вокруг стола — она с линейкой на плече, мы за ней. Урок происходил в моей детской, и няня всегда присутствовала, сидя с работой на своем зеленом сундучке, и прислушивалась к уроку. Madame линейкой показывала на картинки, в изобилии висевшие в детской: «La basse cour», «Le dindon», «Le cochon» ***, и за нами няня повторяла. Когда же наступало время завтрака, няня приглашала: «Алон дежене» ****. Ела Madame Priot удивительно проворно и стыдила нас за медлительность: «Chers enfants, si vous mâcherez toujours avec une lenteur pareille, vous ne réussirez jamais dans vos études» *****. Однажды, отупев от ba-be-bi-bo-bu и т. д., мы взбунтовались и по уговору вдруг вместе затораторили: «люди-люди-человеки, люди-люди-человеки» — к неописуемому ужасу гувернантки. Сережа был наказан его отцом, как зачинщик, — оставлен без сладкого блюда.

После к нам стала приходить хорошенькая M-lle Julia Junot с розами на шляпке. Однажды она нам предложила понюхать, как хорошо пахнет духами ее крепкая щечка.

От французских уроков, которые с нами стала брать и Мери, остались памятными очень милые книжки «Bibliothèque rose», как «Le bon petit diable», и многие другие с чудесными иллюстрациями, а также «Monsieur Polichinelle» и «Hurluburlu» ******, где были очень забавные раскрашенные картинки.

Меричка была года на полтора моложе меня. У нее были такие же синие глаза с длинными черными ресницами, как у ее покойной матери,

---

* Здравствуйте, мадам Прио, как поживаете? (*франц.*)

** Спасибо, мои дорогие дети, неплохо, а вы? (*франц.*)

*** Птичий двор, индюк, свинья (*франц.*)

**** Пойдемте кушать (*франц.*)

***** Милые дети, если вы будете так медленно жевать, вы никогда не будете преуспевать в ваших занятиях (*франц.*)

****** «Маленький чертенок», «Петрушка», «Растяпа» (*франц.*)

и такой же овал лица. Само собой было решено, что она будет моей женой, хотя для меня она была как сестрица, и, когда мне было лет шесть, мы даже устроили «свадьбу» и ходили вокруг аналоя, который я соорудил в моей детской. Между тем у меня уже была тогда невеста — Надичка, и как это совмещалось — непонятно, хотя для далекого моего будущего это было знаменательно во многих отношениях.

В дальнейшем судьба нас разлучила и сводила лишь два раза в жизни. Первый раз, когда Мери была в самом расцвете своей восемнадцатилетней прелести институткой Екатерининского института, а я был студент, и при встрече меня поразило ее сходство с прелестным образом ее матери, который я так ясно помнил, я совсем было влюбился в это истинно «мимолетное видение». Последний раз я ее встретил почти через 20 лет, только что овдовевшей и ставшей еще более очаровательной, и у меня совершенно закружилась голова... Но все-таки она так и прошла мимо моей жизни бесследно.

Еще одним моим другом детства, тоже с самых ранних лет, была Надичка Черкасова. В ту пору семья Черкасовых была самой близкой моему отцу. Константин Семенович Черкасов был военный инженер, георгиевский кавалер и раньше служил в Туркестане, откуда и идет знакомство и дружба моего отца с ними. Его жена, Анна Ивановна, керченская гречанка (Митрова), в молодости была совершенная красавица (помню у них ее большую овальную фотографию 70-х годов с длинным шлейфом и с розой в волосах — такою я всегда себе потом представлял Анну Каренину).

Жили они на Выборгской стороне, недалеко от нас, на той же Симбирской улице, и дом их, как говорится, был «полная чаша», они были люди со средствами. Черкасов превосходно рисовал, и, если бы ему не мешала служба, он мог бы стать, наверно, замечательным художником. Я всегда с интересом рассматривал разрисованные им крышки двух круглых столиков. Под толстым зеркальным стеклом были изображены небрежно брошенные карты, какой-то счет и разорванный конверт с адресом и маркой и т. д. Сделано все было с замечательной иллюзией, «как живое». Один из этих столиков, столь памятный с детства, я видел и взрослым и мог оценить, как искусно сделаны эти «trompe-l'oeil» *. Помню у них на стене также сочные акварели Петра Соколова «Тройка зимою» и «Тройка осенью», восхищавшие меня.

Отец называл Черкасовых «святое семейство», и действительно, это была на редкость уютная и дружная семья. Мой отец в своем одиночестве, вероятно, не мог не завидовать такому полному счастью, и естественно, что его тянуло греться у этого foyer d'autrui **. Они его любили, как родного, всегда звали «дядей». «Дядей» стали звать моего отца и другие немногочисленные его друзья, и помню, что на донышке своей фуражки, где офицерами принято было печатать золотом свои инициалы, он ставил «дядя». Еще с Туркестана отец также дружил и с братом Черкасова, Фединькой Черкасовым, как все его звали, казачьим артиллери-

---

* Иллюзии, обманки (*франц.*)

** Чужого очага (*франц.*)

стом, воспоминание о котором тоже тесно связано с моим детством. Я его называл «дядя Федя длинный» — в отличие от маминого брата — «дяди Феди тонкого» и папиного брата — «дядя Феди толстого». Он был моим крестным отцом. Был он невероятно высок, с огромной бородой почти до пояса (отец называл его «Черномор») и облачен был в длиннейший казачий офицерский сюртук без пуговиц, на крючках. Мне было забавно, что на его золотых погонах значилось «О», и я думал, что это «номер ноль», потом узнал, что это означает «Оренбургское казачье войско». Смотрел он сквозь свои золотые очки строго, но я его совсем не трусил, только замирал от восторга и ужаса, когда меня, совсем маленького, он подбрасывал до поднебесья. Наездами он приезжал из Оренбурга и всегда внезапно и с шумом появлялся у нас, он гремел уже в передней, обращаясь к отцу и дяде Гоге: «Едем!» — «Куда?» — «Все равно — едем!» Был он, как говорили, «театрал» и «балетоман», слова тогда для меня не совсем ясные. Тогда-то и стал появляться на моем горизонте загадочный «Савосов» [1], к которому мой отец якобы уезжал.

Надичка Черкасова, одного со мной возраста, была веселая черноглазая девочка с длинной шейкой, на которой сидела черная родинка, и с толстой косичкой, хохотушка и насмешница; она всегда меня тормошила и дразнила и считалась моей невестой. Однажды родители подслушали наш разговор, когда мы, совсем крошечные, сидели рядом на горшочках: «Когда мы будем венчаться, — говорила Надя, — то я поеду в золотой карете», а я сказал ей: «В бриллиантовой».

В семье всегда об этом со смехом вспоминали. Но романа в дальнейшем у нас так и не получилось, первая же моя любовь (безнадежно неразделенная) была красавица с картины Ганса Маккарта, в широкополой шляпе со страусовым пером, — иллюстрация в «Живописном обозрении». Мы с Сережей Саблиным оба в нее влюбились и по очереди целовали в губы и даже замусолили картинку, так что боялись, что это увидят. Одно время мы с Надичкой в компании с другими детьми начали учиться танцам у высокого и стройного танцора имп[ераторского] балета Троицкого. Уроки он давал в зале у одних из соседей по нашему дому, и мы с Надей были самая маленькая пара. Уроки продолжались недолго, мы выучили только несколько балетных позиций и после этого напевали «На паркете в восемь пар мухи танцевали, Увидали паука — в обморок упали» (я пел «в омморок»).

Лет десяти я решил влюбиться в Надю, но это выражалось лишь в дурачествах, и раз, когда у нее собралось много маленьких гостей, я разыграл целую сцену «обожания», и Надичка, и вся компания очень веселились. Но мы ни разу, даже в шутку, и после не поцеловались, дружба же осталась на всю жизнь, хотя взрослыми мы встречались сравнительно редко. Она рано вышла замуж, и ее жизнь прошла тоже мимо моей, как и Меричкина.

В моем петербургском детстве я больше всего дружил с двумя моими кузенами, Сашей Маклаковым и Сташей Добужинским, и оба были мне ровесниками — один на два года, другой на год старше меня.

С Сашей Маклаковым я дружил еще до знакомства со Сташей и очень часто играл с ним у него [...]

Елка у них бывала великолепная, до самого потолка, и однажды, на другой день Рождества, мы с утра заползли с Сашей под ветки, нагруженные всякими украшениями, где так хорошо пахло хвоей, и опустошили все бонбоньерки с шоколадом и, конечно, заболели — была у обоих жестокая рвота.

Когда Саша был маленьким, он был совершенный амур с золотыми кудрями и полными щечками, очень похожий на свою мать (ее портрет висел в гостиной); его иногда одевали в форму пажа — он со дня рождения был, как это в то время делалось, записан в Пажеский корпус, куда, впрочем, не поступил. Когда я с ним стал дружить, кудри у него уже сняли. Он очень много читал и все без разбора, всегда улегшись на ковре или под роялем. Он был смелый мальчик и, в противоположность мне, находчивый на ответы. Рассказывали, что однажды, когда великий князь Константин Константинович (который служил в Измайловском полку и часто бывал у Маклаковых) был у них, Саша, к ужасу тети Кати, спросил у него: «А Вы, Ваше высочество, читали „Нана"?» (Ему в ту пору было лет 11).

Как-то великий князь приехал днем, когда мы с Сашей играли, и пришлось с ним встретиться. Саша мне шепнул: «Непременно, когда он будет с тобой говорить, говори „Ваше высочество" и смотри, не скажи „Ваше величество"». Я струсил и боялся, как бы не напутать и не сказать «Ваше величество», но так и не титуловал его, к общему конфузу. А великий князь спросил: «Ты тоже собираешь марки? А сколько у тебя?» Я смешался и сказал вместо 250 «двести пятьсот» и провалился окончательно.

Дружба с Сашей сама собой прервалась после того, как он лет девяти поступил в Александровский лицей, и мы со Сташей нашли, что он стал «важным». Потом у него пошла своя жизнь, свои интересы, и встречались мы редко.

С другим моим другом детства (дружили мы и позже — всю молодость), с моим двоюродным братом Сташей (Евстафием) Добужинским, моим ровесником, мы познакомились, когда мне было лет шесть.

Дядя Евстафий Петрович, брат отца, доктор (он был военный врач-хирург и доктор медицины), привел его к нам, и наши папы стукнули нас лбами, знакомя. После этого я стал часто ездить к нему играть на Пушкинскую и иногда даже оставался ночевать, хотя не любил, — было скучно без папы и няни, но там уютно тикали часы, и меня успокаивали. Мой папа и дядя были очень дружны, как все в нашей семье, хотя редко виделись из-за их службы. Я был несколько моложе Сташи, но тогда я его уже обогнал: раньше его научился читать и вообще больше знал. Его долго одевали под средневекового пажа, он носил локоны и челку и ходил в длинных чулках и туфлях и почему-то на ночь надевал девочкину ночную рубашку, очень его конфузившую. Потом, когда длинные волосы ему остригли «под гребенку», он как-то сразу возмужал. Он был серьезный, круглоголовый, со вздернутым носом и очень сильный мальчик: когда мы боролись, он почти всегда меня побеждал. Скоро он стал пере-

гонять меня в чтении, но все то, что прочитывал, давал мне, и я читал следом за ним, и наоборот.

Дядина квартира была на пятом этаже, и из окна мы видели внизу круглый скверик со статуей Пушкина и табачный магазин с зеленой вывеской и гордой надписью: «Существует с 1882 года», которая нас смешила: был тогда 1883 год. В квартире немного пахло карболкой, и в стеклянном шкапу на полке между толстыми медицинскими книгами стояло несколько банок со спиртом, где плавало что-то морщинистое и студенистое. Но куда интереснее были висевшие на стене скрещенные рапиры и экспадроны с фехтовательной маской (столь знакомые мне по дедушкиной квартире — теперь они перешли к дяде) и испанский кинжал — стилет с особенно злодейским волнообразным лезвием, а главное, на той же стене были расположены веером *настоящие* индейские стрелы, каким-то чудом залетевшие в эту петербургскую квартиру! Хоть их нельзя было трогать (мы верили, что наконечники напитаны ядом!), но как же было нам со Сташей тут не играть в краснокожих?

Мы, начитавшись уже тогда Майн Рида, устраивали вигвам под роялем и делали набеги на кухню, под роялем приготовляли похлебку из воды с черным хлебом и кухонной солью — было очень невкусно, но это была хотя и не индейская пища, зато «спартанская похлебка» (о спартанском мужестве мы уже знали), и мы себя «закаляли».

ТЕАТР

Когда Сташа приходил ко мне, то в моей большой детской мы непременно устраивали спектакль вместе с Сережей, а иногда с Мери. Спектакль состоял из множества действий, и последнее обязательно было «драка». Я рисовал афишу и наверху ее была надпись: «афиша». Мы играли à l'improviste* и сами не подозревали, что эта была «commedia del'arte». Зрителей у нас было немного — няня, а иногда и папа, так что был настоящий театр для себя. Мне остается непонятным, откуда взялось у нас обоих это увлечение театром. «Саморождение»? Ни я, ни Сташа в настоящем театре не бывали, кроме балаганов и цирка. То, что я видел в раннем детстве у мамы, уже стерлось из памяти. Папа же мой — я знаю — меня даже оберегал в этом возрасте от театра, боясь слишком сильных впечатлений (а может быть, был ревнив к театру, который отнял у него мою маму...). Он говорил мне: «Ты еще успеешь насмотреться» — и был прав: в будущем я действительно насмотрелся вдоволь и даже с избытком...

Когда я был уже на пороге гимназии, а Сташа учеником 1-го класса 1-й гимназии, мы затеяли спектакль всерьез и решили поставить «Дети капитана Гранта». В то время наше увлечение Жюлем Верном было в самом разгаре. Конечно, никаких ролей мы не учили, а лишь приблизительно условились, что надо делать и о чем говорить — commedia dell'arte

* Импровизируя (*франц.*).

продолжалась. Труппа была та же: Сташа, Сережа, я, Мери и еще двое мальчиков, моих соседей, а я сделал свою первую декорацию.

Скалы на острове Табор, они же Кордильеры, я соорудил, накрыв толстым солдатским сукном венские стулья, которые нагромоздил один на другой и вышло, на мой взгляд, совсем похоже. Из картона, раскрасив его в синий цвет, я сделал море и на горизонте прикрепил кораблик с парусами, тоже картонный. Я сидел за «морем» и покачивал это судно, а чтобы оно «взрывалось» и тонуло, я пускал за ним маленький елочный фейерверк и прятал корабль за мой горизонт.

Труднее всего было с кондором, спускавшимся с облаков и хватавшим Герберта. Картонная птица была, как и следовало, с голой шеей и белым пуховым воротником. Но, к несчастью, веревка, на которой она была привязана, запуталась под потолком в крючке от лампы, и, к нашему конфузу, пришлось принести стол и стул и просить папу помочь. Но спектакль и без того затянулся, и публика (кроме своих, были двое дядей с тетями) уже стала расходиться до конца представления. Мы были очень обижены. Но к театру не остыли — через два года, по возвращении моем из Кишинева, мы поставили уже почти настоящий спектакль на Каменноостровской даче дяди, доктора Евстафия Петровича, Сташиного отца.

Он был врачом при дворце принца Ольденбургского и тут летом имел казенную дачу — белый ампирный домик со статуей Минервы в нише, стоявший в очаровательном и совершенно заросшем большом саду, примыкавшем к летнему дворцу принца. Этот серый деревянный дворец с плоским куполом и толстыми дорическими колоннами был известен всем петербуржцам, ездившим на Острова.

Дача принца давно была необитаема и стояла заколоченной, некогда же была резиденцией добряка и благотворителя старого принца Петра Георгиевича, и моя мать, учившаяся в Смольном институте (которого этот старец был почетным опекуном), впоследствии мне рассказывала, что в этом саду у принца ежегодно устраивались летом fêtes champêtres * для институток; теперь эта лужайка, где они когда-то резвились, как и весь сад, были в нашем полном владении! Разумеется, заколоченная дача принца нас очень интриговала, мы заглядывали в щелки ставень, видели, как в темноте таинственно блестят какие-то люстры и стоит золоченая мебель, но нас туда не пускали. Мы ограничились подвалами, куда ухитрялись залезать из сада, и изучали их переходы и темные закоулки. Любили мы и развалины старой оранжереи, стоявшей в глубине парка, заросшей бурьяном, где сладко пахло прелостью.

А как было интересно под вечер смотреть сквозь железные прутья садовой решетки на непрерывную вереницу экипажей с нарядной публикой, которая катила по набережной мимо дачи на Острова! Цоканье копыт, шуршание резиновых шин, только что тогда появившихся, а утром стук молотков (чинили шоссе) и особенный, петербургский запах сырости — все одно с другим сливается в уютнейшее воспоминание осени на Каменном острове.

---

* Деревенские праздники (*франц.*).

Тогда Каменный остров еще был очень мало заселен, повсюду стояли нетронутыми чудные березовые рощи с мягкой росистой травой и множеством грибов, и мы со Сташей часто делали экскурсии в глубь острова, все еще вспоминая Майн Рида. Однажды мы сделали открытие: посреди маленького озера увидели романтический островок, густо заросший деревьями и кустами (позже я его нарисовал), и прозвали его почему-то «Чертов остров».

Той же осенью 1888 г. мы затеяли со Сташей «настоящий» театр. Во дворе принцевой дачи стояли старые обширные конюшни, упраздненные и пустовавшие, — чудное место для театра, даже могли быть ложи — стойла. Добрый старичок, управляющий — немец Гейде отдал нам эти конюшни в полное наше распоряжение. Мы со Сташей решили поставить не что иное, как «Каменного гостя» и «Скупого рыцаря» Пушкина. Сташа показал свой авторитет и взялся режиссировать. «Актеров» было достаточно среди дворовых мальчиков — детей разных служащих во дворце, живших тут тоже на даче. Сначала шел «Каменный гость». Роли распределились так: Лепорелло — Сташа; Дон Жуан — Кока Волконский (сын кучера принца, очень стеснявшийся своей громкой фамилии) — ученик коммерческого училища; первый гость был я; Дон Карлос— тоже Сташа; Донна Анна (она же Лаура) — Федя Васильев. Федя учился в императорском театральном училище и носил на фуражке с синим бархатным околышем лиру и был, так сказать, профессионал[1*], женская же роль была ему дана потому, что он был черноглазый и краснощекий мальчик.

Командором никто не соглашался быть, так как было скучно стоять долго, изображая монумент, и пришлось использовать младшего брата Сташи — 5-летнего Витю, но это нас совершенно не смущало. Тут я первый раз (если не считать нашего детского спектакля «Дети капитана Гранта») сделал декорацию. Старик Гейде достал нам залежавшийся «подвесной занавес», изображающий сад, который служил нам фоном для всей пьесы. Но для «кладбища» надо было сделать еще могилы и какую-нибудь часовню. Могилы я легко сделал из поленьев, приколотив к ним кресты из лучинок. Для часовни пришлось купить обои, склеить их и набить на деревянные планки и щепки. На обратной стороне моих обоев я написал кирпичную готическую церковь клеевыми красками, но декорация страшно пачкала касавшихся ее, так как клей никуда не годился, и декорации еле держались на моих жердочках. Но костюмы вышли, на наш взгляд, настоящие испанские. Мы съездили в город на дядину квартиру за двумя шпагами и двумя рапирами, которые спокон веку висели в его кабинете; откуда-то достали фетровые шляпы и страусовые перья, а кружевные воротники нам очень хорошо выкроила тетя из старых занавесок.

Гримировались мы жженой пробкой, наводя ею усы и брови, и румянились и белились как настоящие актеры (у Сташи была книжка о гриме «Маска актера», которую мы проштудировали).

[1*] Впоследствии известный танцовщик императорского балета. С ним судьба меня столкнула в 1932 г.[2], когда он приехал в Ковно, приглашенный балетмейстером в Литовский государственный театр.

В нашем театре был раздвижной ситцевый занавес и рампа, которую мы считали первой необходимостью и для которой купили несколько керосиновых ламп (сбоку стояло ведро с водой и лейка на случай пожара).

Могу себе представить теперь этот спектакль! Но мы отнеслись к нему очень серьезно и роли выучили на зубок. У Сташи был природный актерский талант — он его уже проявлял на наших детских спектаклях. И Лепорелло у него получился, по общему мнению, замечательный! Кока с усиками и эспаньолкой был очень эффектен и тоже, по общему мнению, был настоящий Дон Жуан и декламировал со страшной скороговоркой, соответственно испанскому темпераменту.

Донна Анна была точь-в-точь Лаура, но это никому не мешало. Мне — Первому гостю — надо было говорить: «Благодарим, волшебница. Ты сердце чаруешь нам», — это еще кое-как выходило, но я краснел и конфузился и уже еле мог лепетать — стесняли любовные слова: «Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает; но и любовь — мелодия. . .».

Со статуей Командора произошел конфуз. Витя, осыпанный мукой и в белой простыне, терпеливо стоял на табуретке (иногда только улыбался), но когда Дон Жуан произнес: «Каким он здесь представлен исполином! Какие плечи! Что за Геркулес! . .» — к нашему возмущению, в публике раздались смешки. Публика была — дядя с тетей, несколько знакомых, приехавших в гости, которые терпеливо сидели на почетном месте — на первой скамейке, и прачки, и дворники, и другие обитатели двора, занимавшие остальной «партер». «Ложи», кажется, пустовали.

Потом мы в таком же «стиле» и с таким же увлечением поставили «Скупого рыцаря», где отличался Сташа — сам рыцарь, Федя был Альбер, Кока — Герцог, я — Жид.

Этими затеями и кончился этот достопамятный август на Каменном острове — начало нового моего «этапа» в Петербурге.

«НАУТИЛУС»

аше чтение со Сташей сосредоточивалось все больше на Жюле Верне, и мы прочитали почти все его романы — и «Путешествие на Луну», и «Гектор Сервадак», и «В стране пушных зверей» и проч. Герои Жюля Верна стали нашими кумирами. Мы со Сташей решили, что, когда вырастем, непременно поставим Жюлю Верну громадный памятник. «80 000 верст под водой» и «Таинственный остров» мы прочли по нескольку раз и настолько были увлечены образом капитана Немо, его «Наутилусом», таинственностью подводного мира и местью англичанам за порабощенную Индию, что все наши недавние игры в индейцев и даже в театр были забыты, и мы решили, что построить «Наутилус» будет теперь целью всей нашей жизни. (Конечно, сами того не подозревая, мы продолжали играть в театр для самих себя и, конечно, ни за что бы этого не признали — так мы уверовали, что все это будет непременно.)

Сташа — ему было тогда лет 10 — раз сказал мне: «Я капитан Немо», я сразу признал это и сам назвался его помощником — лейтенантом Гейдегером — это было имя «Красного морского разбойника» Фенимора Купера (меня восхищал этот загадочный и благородный герой, я хотел на него походить!).

Сейчас же мы посвятили во все нашего общего друга Сережу и дали ему имя Даккар — (по Жюлю Верну, это было настоящее имя капитана Немо), а должность его была — начальник внутренних частей «Nautili» и Главный Шпион.

Нам был еще туманен план, когда и как мы построим «Наутилус», но мы решили сразу же готовиться к постройке подводного судна и немедленно начать изучать машины и электричество. О последнем мы знали мало, но у меня была только что появившаяся свеча Яблочкова. Я, не откладывая, нарисовал подробный чертеж подводного корабля и был очень горд, что изобрел динамомашину с магнитами (вернее, подсмотрел в «Физике» Краевича, которую где-то достал Сташа). Кроме того, мы стали собирать гайки и винты.

Мы решили также по примеру капитана Немо построить корабль на необитаемом острове Табор. Остров этот, указанный в «Детях капитана Гранта», я, к моему восторгу, нашел на карте, но он оказался такой маленькой точкой, что невозможно было понять его очертания (блеснула мысль — не посмотреть ли на карту в микроскоп).

Решено было, что все должно быть окружено страшной тайной, и мы втроем, как настоящие заговорщики, поклялись и даже расписались на клятвенной бумаге кровью, выдавленной из наших больших пальцев, чтобы не выдавать никому нашего плана, а особенно девиза «М. А.», что означало: «Месть англичанам». Нас не смущало то, что Сережа по своей матери был сам англичанин и что при этом на его сестре Мери я собирался жениться. Нам очень хотелось ненавидеть англичан, но у меня как-то ничего не выходило. В доме у Сережи бывал его английский родственник с рыжей бородой Mr. Dunkan. Мы хотели ему как-нибудь нагрубить, но так и не решились. Раз я увидел долгожданный английский флажок на какой-то шхуне или яхте, бросившей якорь у Выборгской стороны, и мы с Немо задумались, как бы отомстить этому кораблю, ходили смотреть на него, но тоже ничего не придумали.

Для будущего экипажа «Наутилуса» мы хотели собрать товарищей, связанных священной клятвой. И начали с того, что придумали драконовские законы и страшные казни за измену. Первый закон гласил, что «Тому, кто изменит „Nautili et centurioni Nemini“ *, тому проткнут живот, отрубят руки, ноги и голову, все это сожгут, а туловище бросят на съедение акулам». Матросов мы еще пока не набирали — это было преждевременно, но у нас была мысль впоследствии их набрать, конечно, из беглых каторжников.

Состав же начальствующих лиц экипажа был уже полный (мы привлекли еще двух гимназистов). И теперь решено было позвать всех ко мне

* «Наутилусу» и капитану Немо (*лат.*).

в детскую на торжественное заседание, чтобы все расписались на «списке начальствующих лиц „Наутилуса"».

Этим списком я усердно занялся, папа дал мне большой лист «александрийской» бумаги, на котором я нарисовал придуманный мной герб «Наутилуса» — золотого двуглавого льва и красного цвета девиз «М. А.».

Мой отец, конечно, видел, что мы заняты каким-то заговором, слышал нашу возню и шушукание и делал вид, что уважает некую нашу великую тайну, — воображаю, как он потешался, слушая, что затем произошло за его стеной, в детской.

Наше заседание началось очень серьезно, все старательно расписались (с росчерками), но кончилось, увы, все по-мальчишески: из-за чего-то мы тут очень скоро поссорились, кто-то кого-то толкнул, в конце концов опрокинули чернильницу, и мой замечательный документ украсился огромной кляксой (очень трудно было потом ее вычистить). Этим наше учредительное собрание и кончилось.

Затем все развалилось. Начальник внутренних частей «Наутилуса» Даккар пока что поступил интерном во 2-й Кадетский корпус, другие ушли в полную неизвестность, но мы с капитаном Немо оставались еще верны «Наутилусу». Из Кишинева, куда я вскоре уехал с папой, я ему посылал новые чертежи, он, отвечая, всегда подписывался: «Твой друг и капитан Немо» — и в скобках: «уч. 3 кл. 1 отд. СПБ 1-ой гимн.».

На всякий случай я продолжал собирать болты и гайки. Но игра кончалась... Через два года, когда, уезжая со мной из Кишинева, папа спросил: «Ну, гайки — тоже возьмем с собой? Что-то уж очень тяжелые». Я малодушно ответил: «Фу, пап, какие глупости...».

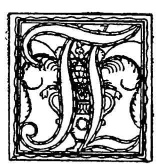
До пятого класса гимназии мы обходили со Сташей молчанием «Наутилус». Немо даже сердился на намеки. Когда же наступил возраст «разъедающего анализа», лет пятнадцать, мы, желая быть взрослыми, хохотали над «детским вздором», потом вообще забыли. Но в университете уже вспоминали наш «Наутилус» с улыбкой.

Прошло много лет, больше четверти века... Однажды я навестил отца в Вильне, и он, разбирая бумаги, сказал мне: «Посмотри-ка, что я храню?» И я увидел знаменитый документ «Наутилуса» со следами исторической кляксы и весь архив нашего подводного корабля!

Я помню добрый смех моего дорогого отца, когда он тут читал, кажется тогда впервые, наши кровожадные законы... И какое это теперь тоже далекое и тоже незабываемое воспоминание...

ГИМНАЗИЯ

ПОДГОТОВКА К ГИМНАЗИИ



После возвращения с Кавказа я продолжал готовиться к поступлению в гимназию. Вначале у моего отца был план вовсе не отдавать меня в какое-нибудь учебное заведение, а чтобы я учился дома с лучшими преподавателями по выбору отца и сдал бы потом экзамен на аттестат зрелости. Отец очень скептически относился к тогдашней казенной средней школе, хотя и находил классическое образование нужным. Графа Толстого (министра народного просвещения при имп. Александре III), проводившего угодные императору идеи, считал врагом просвещения, и я помню — это было позже, — как меня поразило, что отец, никогда не осенявший себя крестом, узнав, что Толстой умер, перекрестился («Слава богу»). Отец также боялся для меня случайных влияний в школе и среды товарищей, неизбежно менее культурной по сравнению с тем уровнем, на который меня поставило его воспитание.

Увы, этот план — одно из идеальных мечтаний отца — конечно, был неосуществим из-за материальных условий, и меня пришлось готовить в гимназию, но отец все же хотел оттянуть поступление, чтобы я подольше был дома под его влиянием. Поэтому меня решено было готовить для поступления прямо во 2-й класс гимназии. В кадетский корпус отец и не думал меня отдавать. Я имел право поступить и в Пажеский корпус, как внук «штатского генерала», каким был дедушка, или в лицей, или в училище правоведения, но отец считал, что эти «привилегированные заведения готовят лишь карьеристов», и это ему глубоко претило. Он сам никогда не искал каких-либо протекций и был настоящим «человеком долга» [1*].

Впоследствии я от него неоднократно слышал, что долг этот он видел в максимуме добра, которое можно делать, состоя и на военной службе. Солдаты его обожали (я знаю множество трогательных фактов), и они всегда уходили со службы грамотными. Сам он стал военным по случайной необходимости, отданный с детства в корпус, и делать из меня военного и вообще предрешать с детства мой будущий путь было чуждо всем его взглядам на воспитание.

Ему самому пришлось пройти суровый николаевский режим кадетского корпуса. Он поступил (кажется, в 1850 г.) в корпус в Брест-Литовске, где тогда жили его родители, обремененные многочисленным семейством, в силу чего его и пришлось отдать «интерном» на казенный счет. Вскоре весь корпус почему-то был переведен в Москву, в Лефортово, но в 1856 г.,

---

1* Его военная карьера шла сама собой и успешно — в моем детстве, будучи капитаном гвардии, он был отличаем (получил Владимира 4-й степени, что было редкостью) и 44-х лет был произведен в полковники, а впоследствии в нормальные сроки — и в генеральские чины, и карьера его оборвалась, когда он был генерал-лейтенантом, благодаря лишь его самолюбию и гордости (ссора с вел. кн. Сергеем Михайловичем).

во время коронации Александра II, произошел (историей умалчиваемый) кадетский бунт, и все кадеты взбунтовавшейся роты через одного были отданы в солдаты. Отца чаша сия по счастливой случайности миновала, судьба же отданных в солдаты (на Кавказ) была ужасна. Всех избегших этой участи перевели в разные корпуса, сам же московский Александровский—Брестский корпус был закрыт.

Все это я понемногу узнал из рассказов моего отца. Особенно меня поразило, как кадеты стояли один за другого и, когда их спрашивали, кто зачинщик, все разом, как один, заявляли: «Мы все».

Интересно было от него узнать и то, что в начале 1850-х годов, в конце царствования Николая I, в Московском корпусе преподавали и профессора университета.

Отец был переведен в Виленский кадетский корпус, откуда и был произведен в офицеры в 1862 г. (Программа высших классов корпусов в то время соответствовала курсу юнкерских и военных училищ и из корпусов выходили прямо в офицеры, что впоследствии сохранилось как привилегия лишь в Пажеском корпусе.) Виленский кадетский корпус был закрыт после польского восстания 1863 г.

Для подготовки меня в гимназию отец пригласил студента Военно-медицинской академии Агафангела Ивановича, который поселился со мной в детской. Это был длинный, очкастый и бородатый студент, очень добрый и мягкий со мной, с которым я засел за латынь и за ужасную арифметику с задачами на бассейны и поезда, догоняющие один другого, и т. д. Но память у меня была неплохая, я учился с охотой и без особого утомления.

Раз я увидел среди книг моего учителя учебник анатомии с рисунками и в его отсутствие с большим интересом его рассматривал. Тут я впервые узнал о тайне рождения, увидел рисунки материнской утробы и зародышей. Понятно, как это открытие меня взволновало и испугало. Объяснений я побоялся у кого-нибудь спросить.

Агафангел Иванович учил меня год, а потом, сам занятый экзаменами, передал меня другому студенту, низенькому, прыщавому Михаилу Львовичу Тривусу, тоже хорошему и спокойному учителю. Иногда я ходил заниматься к нему на Захарьевскую улицу. Он меня окончательно подготовил к экзаменам во 2-й класс гимназии.

Михаил Львович ходил в штатском — форма для университетских студентов только что вводилась, и студенты в нее, помнится, не охотно наряжались, у них и без того была как бы форма, почти все они носили пледы и широкополые шляпы — таким ходил и Михаил Львович. Агафангел же Иванович носил сюртук Военно-медицинской академии с черными погонами, украшенными по диагонали двумя серебряными полосками, и был вооружен никчемной шашкой (смеялись, что в ножнах у этих студентов вместо клинка должен быть клистир). Помню рассказ отца, как однажды Александр II, мчась по набережной, усмотрел медицинского студента без этой шашки. Тут как раз проходил отец, и, увидев офицера, царь приказал отвести злополучного медика на гауптвахту. Отец должен был исполнить это «высочайшее повеление», и по дороге бедный студент

чуть не плакал, думая, что его отдадут в солдаты. Рассказ этот тогда очень меня огорчил, так как привык считать Александра II «добрым царем», и отец его уважал, и его овальный портрет в гусарском мундире украшал мою детскую — висел над дверьми, где была моя трапеция.

За два с половиной года занятий с моими учителями я подготовился к экзаменам во 2-й класс гимназии. Между тем отец был произведен в полковники и должен был уехать в Кишинев командиром батареи. Все его хлопоты, чтобы получить назначение в родную нам Вильну или Киев, который он тоже любил (там он родился), успеха не имели. Приходилось ликвидировать нашу квартиру и обстановку и уезжать. Кончался самый счастливый период моего детства.

Мы с отцом с болью в сердце расставались с нашим аквариумом, с птицами, с моими морскими свинками, с коллекцией отцовского оружия, со всей обстановкой. Отец брал с собой лишь всю свою, ставшую уже очень обширной, библиотеку, за исключением накопившегося хлама.

Он должен был уехать очень скоро, и решено было, что я пока останусь в Петербурге и буду держать экзамены в 1-ю гимназию, где учился Сташа, и на это время перееду жить к дедушке Петру Осиповичу.

Настала первая, самая долгая разлука с моим папой. Дедушка был уже несколько лет в отставке и жил на покое с младшим сыном, дядей Петрушей, в Поварском переулке, куда я и переселился.

Я давно уже перестал бояться строгого дедушку. Со мной он беседовал как с равным, шутил, и эта шутливость делает мне особенно дорогим его образ. Его записочки, которые он писал отцу, приглашения, например, на обед, почти всегда веселые, часто он предваряет о меню — «но если кухарка не подведет», и во многих его письмах сквозит эта улыбка.

У дедушки мне было уютно, и я полюбил мирный и чистенький переулок, где гулко по утрам раздавались крики разносчиков, и эти соседние, новые для меня, чинные и серьезные улицы — Московскую и Кабинетную [1].

1-я гимназия, где я сдавал свои экзамены, была на углу Ивановской [2] и Кабинетной, недалеко от дедушкиного Поварского переулка. На первый экзамен закона божьего дедушка меня повез сам. Мы ехали на извозчике, и около Владимирского собора я перекрестился. Дедушка заметил: «Если крестишься, делай это сознательно, а не маши рукой, лучше тогда вовсе не креститься», — я это навсегда запомнил.

Вступая в гимназические сени, я впервые ощутил тот «мороз», который меня и после часто одолевал в гимназии. Меня окатило холодом уже сразу при виде важного в ливрее швейцара с медалью, открывавшего двери с медными прутьями; и стены коридоров, окрашенные блестящей масляной краской, и широкая лестница, и гул голосов, а в зале громадные портреты царей — все было чужим и даже враждебным. Суровым показался и директор Груздев, которому дедушка меня представил, — с его белыми баками и страшно черными бровями. Его орденская звезда на синем вицмундире тоже казалась грозной.

Дедушка сел в классе за парту и, приложив ладонь к уху, слушал мои робкие ответы батюшке. Этот экзамен был выдержан, и дедушка меня

поздравил. Экзамены продолжались несколько дней. Между экзаменами я ходил подучиваться к моему учителю Михаилу Львовичу, жившему теперь поблизости от дедушки, на Ямской, у которого всегда толпились какие-то шумные студенты, пившие чай.

Наконец, все экзамены я окончил и узнал, что принят во 2-й класс с переводом в Кишиневскую гимназию.

Я был, конечно, в восторге и, летя домой к дедушке из гимназии, по дороге на Кабинетную, подскочил к ветке, спускавшейся из-за забора у какого-то трактира, и сорвал листик. Проходя тут позже, при виде этой ветки я всегда вспоминал тот счастливый момент.

Кончился и этот маленький период, и я, с гордостью украсившись гимназической фуражкой с серебряным, прелестным своею матовостью гербом, поехал в Новгород к другому дедушке и к бабушке — побыть с ними на прощанье.

Теперь я ехал в Новгород уже один, как большой, через скучное Чудово, мимо милых полустанков на Новгородской дороге и сам добрался до дедушкиного дома. Разумеется, там я ходил как триумфатор. Я попал в веселую компанию хорошеньких девочек-гимназисток, и впервые я получил «любовную записочку» во время какой-то игры:

Прощай, наш миленький дружочек,
Уедешь ты в далекий край,
Но этих девочек кружочек
Смотри, злодей, не забывай.

(Увы, потом оказалось, что это сочинил мой дядя Коля, который мне подсунул эти стишки.) В этот приезд я нарисовал тот вид из окна с забором и крышами Десятинного монастыря, который так всех восхитил. В конце июля мы с няней уехали к папе в Кишинев, распрощавшись с Петербургом надолго. Мне было тогда неполных 11 лет.

С отъездом из Петербурга ломалась вся наша налаженная жизнь, и это было — чего, вероятно, и не предвидел тогда сам обожавший меня отец — переломом и в моем развитии. Если бы мы продолжали жить в Петербурге, все было бы совершенно иначе. «Перебои», впрочем, были связаны и с гимназией: она неизбежно тормозила намечавшийся путь.

КИШИНЕВ

С отъездом из Петербурга кончилась самая счастливая пора моего детства. Этого, конечно, я не мог сознавать, радовался путешествию и новой, неизвестной жизни на юге, о котором так много восхитительного слышал от моего отца. Это был перелом и моей, и всей нашей жизни.

Когда я вспоминаю мое петербургское детство, то кажется оно мне каким-то «островом», от которого отчалила моя жизнь, отдельным невозвратным миром, поистине «потерянным раем». В нем все было освещено любовью моего отца, и за все то, что зарождалось в моем дет-

ском мире, и то, что от него осталось во мне, я сознаю, что обязан всецело ему.

В Кишиневе меня окружила совершенно иная обстановка, но многое еще оставалось прежним: со мной был неразлучен мой дорогой отец, посвящавший мне все свои досуги, был маленький Игорь[3], которого я очень любил, и была та же няня, продолжались и наши прежние радости — возня с разной живой тварью и растениями, но уже не в комнатах, как в Петербурге, а среди благодатной южной природы. Продолжалось и наше общее чтение с отцом, и мое самостоятельное, но как всему этому мешала гимназия, отнимавшая столько времени и с непривычки очень утомлявшая меня!

Кругом все было новым, но мне больше всего не хватало моих петербургских друзей детства. И я очень скучал в Кишиневе, особенно первое время.

Когда мы подъезжали к Кишиневу (был август), няня охала и ахала, видя, как зря «валяются» арбузы на полях. У нас этот плод был привозной и довольно драгоценный, тут же, как мы узнали, воз стоил один рубль! Я не отрывался от окна, и «обетованный юг» меня разочаровывал, все было плоско, выжжено солнцем, не было видно никаких лесов, росли только какие-то низкорослые деревья. Сам Кишинев показался деревней с жалкой речушкой (это после Невы...), я увидел низенькие домики-мазанки, широкие улицы и страшную пыль (которая потом сменилась невылазной грязью), визжали и скрипели арбы своими допотопными дощатыми колесами без спиц, на этих «колесницах» возлежали черномазые молдаване в высоких барашковых шапках, лениво понукавшие невероятно медлительных волов: «Цо-гара, цо-цо». Евреи катили тележки, выкрикивая: «И — яблок, хороших виборных моченых и — яблок». Вдоль тротуаров, по всем улицам, тянулись ряды высоких тополей, всюду бесконечные заборы — плетни, и веяло совсем новыми для меня, какими-то пряными запахами.

У нас был нанят одноэтажный дом с высокой крышей, в котором мы и прожили целых два года. Там жили, как в маленьком поместье, — был большой двор и огромный фруктовый сад с яблоками, черешнями и абрикосами («дзарзарами», как в Бессарабии называли маленькие абрикосы). В саду был небольшой виноградник и парник. Летом сад был полон роз, красных и ярко-желтых, необычайно душистых. Отец сейчас же завел почти совсем помещичье хозяйство, о чем так страстно всегда мечтал.

До чего все вокруг было другим, чем в Петербурге!

Итак, началась и гимназия. Я был принят во 2-ю гимназию во 2-й класс (в 1-й гимназии, которая считалась «аристократической», не было вакансий). Толстый директор, Николай Степанович Алаев, бывший военный, отцу понравился; сама гимназия, что ему было тоже симпатично, не носила обычного характера и помещалась в длинном низеньком доме с большим садом и двором. Все было в ней как-то по-домашнему.

Скоро я нарядился в гимназическую форму. Форма гимназистов Одесского округа, к которому принадлежал Кишинев, отличалась от петербург-

ской: в Петербурге носили черные блузы и брюки, тут же ходили во всем сером (как арестанты, мне казалось). Летом же носили парусиновые рубашки и фуражки, а не белые, как в Петербурге.

Остаться первый раз одному среди толпы галдящих стриженых мальчишек и великовозрастных басистых верзил было очень жутко. Меня окружали, приставали со всякими вопросами, и вся гимназия сходилась смотреть на эту диковину — на новичка, приехавшего из Петербурга.

Меня усадили в классе на первую скамейку рядом с рыжеватым Рабиновичем, он и остался моим соседом и сделался приятелем. В классе было много еврейских мальчиков, караимов, немцев и молдаван, меньше всего было с русскими фамилиями, и вообще 2-я гимназия — наша — по сравнению с 1-й была весьма демократической [...] — все были одинаковыми товарищами; были мальчики из богатых семей, как англичанин Горе и румын Катаржи, были и очень бедные, как сын кузнеца Антоновский и извозчика — Гесифинер.

Первые мои учителя, в общем, были симпатичные, только головастый учитель географии и истории позволял себе грубости, и его не очень любили. Но он смешно и ядовито острил и смешил весь класс. Почему-то он не терпел, когда на него глядели в упор, это нарочно делали ученики, чтобы он смешно заорал: «Не смотреть на меня!» Он носил на цепочке в виде брелка маленький голубой глобус — по специальности. Гимнастике учил высокий элегический молодой человек, блондин, Евгений Анатольевич, который на вопрос моего отца, что он преподает, скромно ответил: «Читаю гимнастику», что очень рассмешило отца.

Особенно был любим всеми маленький и горбатенький, в очках, с жиденькой бородкой учитель русского языка Александр Иванович Воскресенский. Порой, читая нам стихи, он так их переживал, что в голосе дрожали слезы. Но этот добряк неожиданно для меня раз меня наказал, предположив, что я на уроке дразню моего Рабиновича, и поставил меня (первый раз в жизни) в угол. Я плакал. Отец, приехавший за мной, увидел красные глаза и стал допытываться причины. Я долго не признавался в своем позоре, а когда рассказал, он поехал к директору и нашумел: он-де никогда сына не наказывал и протестует, чтобы учителя позволяли себе вмешиваться в воспитание его сына. Но Александр Иванович был добрый, и пыл отца был не по адресу. Это было единственное недоразумение. Вероятно, после этого я и был оставлен без наказания за то, что раз, мчась сломя голову по коридору, угодил со всего маху в толстый живот директора; наказан же был тот шалун и «последний ученик», который затеял беготню. Но я ужасно перепугался и расплакался.

Уроки, как во всех гимназиях, начинались с общей молитвы в актовом зале с большими портретами царей — Николай I в белых лосинах и ботфортах, Александр II в длинных красных штанах, Александр III в шароварах и сапогах бутылками. Впереди нас стоял, подпевая нам, лысый толстый Алаев, держа руки за спиной и катая в пальцах какой-то шарик.

На большой перемене все выбегали во двор и в сад, и я где-нибудь в уголку завтракал большим бутербродом, который клала мне в тюлене-

вый ранец няня — целую булку с вареньем или сальцесоном (всякие колбасы привозил нам немец-колонист). Иногда я делился завтраком с кем-нибудь из товарищей, если тот с завистью посматривал на мою толстую булку.

Мы жили довольно далеко от гимназии, и первое время отец по дороге на службу отвозил меня в гимназию в своей казенной коляске и заезжал за мной после уроков. Когда я ездил один, то, догоняя моих товарищей, месивших грязь, забирал их к себе, и экипаж подъезжал к гимназии, обвешанный гимназистами, что производило большой эффект. Если я ходил пешком, то грязь засасывала калоши.

Учиться было трудно, и так как мы приехали через месяц после начала занятий, то пришлось догонять класс. Отец вначале был моим репетитором и все уроки повторял со мной и сам научился латыни, а в следующем году и греческому языку. Чтобы запомнить слова, мы с папой старались находить сходство с каким-нибудь русским словом, и когда я стал учиться по-гречески, то помогало, что «Oinos» — вино, похоже на «ой нос — будешь красным», как подсказал папа. Няня тоже со мной смешно повторяла «гефюра» — мост, «агюя» — улица.

Вскоре мне взяли репетитора, шестиклассника, очень милого Баскевича, брата свирепого историка. Но все-таки отец и при репетиторе иногда проверял меня. Зимой я, вероятно, переутомился.

Впоследствии отец говорил, как он испугался, когда во время прогулки за город в санях я его спросил: «А где же цветочки?» После этого он неделю продержал меня дома.

Помимо того, что я уставал от уроков и был вял, в гимназии я чувствовал себя каким-то пришибленным, и забылись вообще геройские и радостные настроения моего петербургского детства. Я вспоминал позже эти кишиневские годы, как через туман, точно я жил тогда в каком-то полусне, и это время было вообще паузой в моем развитии. Читать успевал я мало, только с нетерпением ждал очередного номера «Вокруг света», где упивался «Островом сокровищ» Стивенсона и романом Райдера Хаггарда «Она», и, получив номер, с восторгом носился по комнатам. Из-за тех же уроков мы меньше с папой читали.

Я очень скучал без моих друзей детства, хотя со Сташей переписывался, — мы все еще не забывали свой «Наутилус». В гимназии же за два года я ни с кем особенно близко не сошелся и не было ни одной знакомой девочки.

Но все-таки в Кишиневе было множество новых впечатлений, и они заслоняли мне мое коротенькое прошлое, и Петербург как-то таял в памяти. Иногда же вдруг все всплывало, и я с такой щемящей болью представлял себе нашу петербургскую квартиру со всеми милыми подробностями, все то, чего уже не существовало... И начинал грезить о том, чтобы однажды прийти на наш двор, подняться по знакомой лестнице и хоть бы постоять у двери, где жили теперь уже другие люди. (Я так именно и поступил, когда через два года вернулся на время в Петербург.)

Это была самая настоящая горькая и сладкая ностальгия. Раньше я не помню в себе особых проявлений сентиментальности, она даже не воз-

никала при встрече и разлуке с матерью, но тут, в Кишиневе, я впервые стал испытывать это чувство; потом же, в юности, проявления сентиментальности я старался всегда скрывать от чужих (и от своих), боясь казаться смешным. Позже боязнь прошла [4].

Тогда же произошел один случай, который очень взволновал меня.

Одно время во втором классе я дружил с N. N., он был как и я, художник, собирал монеты и марки и иногда приходил ко мне. К моему ужасу (иначе не могу назвать этого чувства), я обнаружил после того, как он однажды рассматривал мою небольшую коллекцию монет, исчезновение маленькой круглой коробочки, подаренной мне дедушкой, где были древние серебряные монетки...

Я не рассказал об этом моему папе — в первый раз что-то утаил от него, потому что не хотел верить, что мой приятель мог оказаться вором — вдруг я ошибся? Я отчетливо помню, что жалел его. Но теперь я стал избегать всяких с ним разговоров и встреч, для меня он как бы совсем перестал существовать. Думаю, что он понял, в чем дело.

Меня испугал грех моего товарища, и впервые в жизни я задумался над этим. У меня была еще ничем не омраченная моя детская вера. На ночь и утром я всегда молился, как научила меня няня и моя новгородская бабушка, и папа всегда крестил меня, когда я ложился спать. Одно меня беспокоило: я никогда не видел, чтобы отец когда-нибудь сам перекрестился, а я так этого хотел. Только гораздо позже я понял, что можно быть истинно верующим человеком и не ходить в церковь и что вопросы нравственности и морали отца моего занимали чрезвычайно.

В тот период детства у меня не появлялось сомнений, я только смутно знал, что надо бороться с грехом и какими-то «искушениями», о которых приходилось слышать, и что надо терпеливо переносить разные страдания, и вот тут вдруг мне захотелось доказать самому себе, что я имею силу бороться и терпеть, и захотелось показать свою волю. И однажды я насыпал в углу комнаты твердого гороху и стал на него голыми коленками — я слышал о таком наказании — и постарался как можно дольше выдержать эту боль.

Откуда взялось во мне это? Может быть, в папиной библиотеке, в какой-нибудь истории религии, я подсмотрел изображения «флагеллянтов» [5], но не было ли тут и атавизма? В роду матери были монахи, и митрополит Фотий (как бы его ни судить) был настоящий аскет-постник.

В такой смешной и наивной форме самонаказание больше у меня не повторялось, но сколько раз в течение моей жизни самообуздание и отказ бывали источниками самых, быть может, чистых и возвышавших меня внутренних побед...

У отца после долголетнего канцелярского, штабного сидения теперь была живая служба — в полевой артиллерии, и служба эта, по-видимому, его даже увлекала. Но сам Кишинев, хотя тут у него была та близость к природе, о чем он так долго мечтал, ему был очень не по душе. Я раз слышал — он жаловался кому-то на пошлые сплетни, на ужасное общество офицерских дам и, конечно, тосковал и был одинок в этой провинции.

Я не помню, чтобы кто-нибудь у нас бывал, кроме офицеров по делам службы.

Сомневаюсь, чтобы у него в Кишиневе завелись какие-нибудь знакомства, он был крайне разборчив, но знаю, что и тут он как-то раз сыграл роль миротворца (что бывало в Петербурге на моей памяти) — мирил своего пылкого генерала с его красавицей-генеральшей и отговаривал от развода... В Кишиневе, конечно, мы с папой говорили о кишиневской ссылке Пушкина, и по ассоциации это даже утешало. Папа как-то прочел мне из Пушкина: «Проклятый город Кишинев, тебя бранить язык устанет»[6]. Мне это страшно понравилось, и я распевал эти слова.

Отец, как я узнал, скоро был отмечен начальством — батарею свою он принял в плохом состоянии и быстро ее поправил. (Эта 5-я батарея 14-й артилл[ерийской] бригады была боевой, некогда отличилась во время защиты Севастополя и получила серебряные Георгиевские трубы. В этой именно бригаде в Севастополе служил молодым офицером Лев Толстой.) Особенно хороши были лошади, на которых он, как говорилось, «не жалел корму». Он завел обычай делать со всей батареей утренние прогулки за город и расшевелил скучавших офицеров. Я видел однажды парад и отца, отличного наездника, как он на этом параде гарцевал во главе батареи.

С переводом в другую часть армии отец, как полагалось, имел право несколько месяцев донашивать прежнюю форму, в данном случае адъютантскую, и, пока не сменил ее на общеартиллерийскую (с черным бархатным околышем и воротником и золотым «прибором»), первое время щеголял в этой красивой форме с белыми кантами и серебром.

У отца была верховая лошадь — красавец, рыжий Сорванец. Этот бешеный конь был его любимцем; однажды, во время утренней прогулки батареи, сбросил его все-таки с седла, и отец лишь чудом избег гибели — на него в облаке пыли неслась вся батарея с пушками. Отца моего необыкновенно любили солдаты — это было всегда, в течение всей его службы. Сколько раз я впоследствии видел приходивших к нему, уже отслуживших свой срок солдат, у иных он бывал посаженым отцом или крестил детей, многих умел устроить на какое-нибудь место, и сколько он получил за свою жизнь трогательных корявых писем!

В батарее был такой случай: у отца служил высокий, красивый солдат-еврей по фамилии Нагель, которого отец за отличие произвел в чин фейерверкера (унтерофицера), но произошел скандал: в приказе свыше был объявлен выговор полковнику, отличившему еврея! Как отец ни возмущался, этого Нагеля пришлось сделать из унтерофицера бомбардир-наводчиком, с красными нашивками на мундире вместо золотых. Разумеется, редкое беспристрастие к иноверцу создало отцу в Кишиневе популярность и славу «либерала».

Как было и в Петербурге, денщики у нас были очень хорошие (отец умел выбирать людей): кучером был малоросс Годовяк, который ленивым голосом окликал зевак: «Поберегитеся!» Другой денщик был огромный солдат Задорожий, тоже хохол, знаменитый у нас тем, что забирал к себе под одеяло греть цыпленка-сироту и раз его «заспал», задавил во сне.

Был еще поляк Петр Ткач, повар, умевший готовить замечательные блюда, — его отец потом перевел к себе в Вильну, и там он продолжал у нас свое искусство.

В ту первую зиму после Петербурга Кишинев был засыпан глубоким снегом. Мы иногда гуляли с отцом в большом городском саду, и я забавлялся, как тучи ворон и галок, когда мы хлопали в ладоши, снимались с голых деревьев и носились в карканьем и шуршанием крыльев, что мне напоминало наш петербургский Летний сад. Развлечений было мало, мы лишь побывали в кочующем цирке Труцци, где запах конюшен напоминал мне сладкие детские впечатления петербургского цирка Чинизелли[7]. Однажды в офицерском собрании давал сеанс заезжий «художник-моменталист», и я любовался его ловкой рукой, выводившей с одного маха карикатуры (конечно, и Бисмарка с тремя волосками на лысине), и хитрым умением сделать пейзажи из случайной кляксы.

Рисование в гимназии преподавал передвижник Голынский, к нему я относился скептически: в актовом зале висел портрет Александра III его кисти, и меня шокировали плохо нарисованные ордена. На уроках я продолжал делать то же самое, что делал в Школе Общества поощрения художеств, и советы Голынского мне ничего нового не давали. Мои рисунки выделялись, и, когда после двух лет их накопилось изрядное количество, тщательно растушеванных акантовых листьев, носов и ушей, Голынский непременно хотел эти рисунки отправить, как выдающиеся, в Академию художеств. Не знаю, отправил ли.

Дома по сравнению с Петербургом я рисовал мало, иногда делал копии с иллюстраций из «Нивы», придумывая свои собственные краски. С натуры, после Кавказа, я совсем не рисовал.

Весной Кишинев необычайно похорошел. Уже в конце февраля стало теплеть, и скоро все фруктовые сады, в которых утопал город и которыми были полны окрестности, еще до листвы покрылись, как облаком, белым и бледно-розовым цветением черешен, яблонь и абрикосовых деревьев. Мы с отцом часто ездили в коляске за город и любовались этим странным и очаровательным пейзажем. Обыкновенно мы брали с собой и маленького Игоря, он становился на сиденье между нами, и в городе все обращали внимание на этого хорошенького мальчика.

Пасха в Кишиневе тоже была особенной. Было совсем тепло, а в Вербное воскресенье в церкви вместо наших северных верб держали пальмовые ветви.

Весной того же 1887 г. из Кишинева собралась одна компания ехать в Египет, в числе этих туристов был наш военный доктор Савицкий. Мой отец решил было и меня отправить с ними. Еще в Петербурге мы прочитали книгу Оппеля о Египте «Путешествие в древнюю страну пирамид», и я был уже хорошо подготовлен, и теперь приходил в восторг что увижу Египет, но, увы, по каким-то причинам меня не взяли, и я был в ужасном горе.

В утешение д[окто]р Савицкий привез мне из Египта двух живых священных жуков, скарабеев, которые долго у меня жили и катали шарик из своего навоза.

Мой дедушка, которому я написал о своем горе, ответил мне (письмо это чудом сохранилось и лежит теперь передо мной в Нью-Йорке в 1941 г.): «Не тужи, голубчик Мстислав, о фараонах, подождут, как ждали более 3-х тысяч лет, пока ты не вырастешь». И в заключение писал: «Целую тебя, твой Добужинский». (Так он подписывал и письма своему сыну, моему папе.) Мы с ним за то время, что я у него прожил в Петербурге, стали друзьями и переписывались.

Это было последнее письмо от дедушки, написанное за месяц до его смерти. Он скончался в июле 1887 г., мы получили телеграмму в Бендерах (там был лагерь, где я после экзаменов проводил свои каникулы). Я помню, как плакал отец, получив это известие. Это была уже третья смерть в моем детстве: тетя Алиса в Петербурге и дядя Федя Софийский в Новгороде.

В лагере в Бендерах мы жили, как в саду: бараки и палатки стояли среди густых акаций; они уже отцветали, но все полно еще было их сладкого аромата. У меня было новое удовольствие: отец купил мне маленькую лошадку, почти пони, и английское, аппетитно скрипящее седло. Коня моего я назвал Пегасом (солдаты, конечно, переделали в Бекаса). Сам его седлал и с наслаждением разъезжал на нем и по лагерю, и по степи. Но лошадка была упрямая и тугоуздая, и как я ее ни понукал и ни шпорил, она очень неохотно отдалялась от лагеря, когда же я ее поворачивал, то просыпалась и мчалась карьером. Я становился опытным наездником — отец и берейтер научили меня посадке (носки внутрь, пятки вниз), и отец бесстрашно отпускал меня одного на мои экскурсии. Иногда мы ездили вместе; рядом с его Сорванцом на маленьком Пегасе ездить было смешно, и я предпочитал большего коня. Того приключения, какое случилось при моем первом крещении в Кисловодске, не повторялось.

В лагере случались разные праздники; командиром бригады был громогласный румяный толстяк и весельчак генерал Оноприенко, с белоснежными бакенбардами и черными бровями, как у моего петербургского директора гимназии. Он всех почему-то величал «ваше превосходительство», даже меня. Однажды за обедом он меня по-настоящему напоил чрезвычайно вкусным крюшоном, и я беспричинно стал хохотать, отец поспешил меня увести и уложить скорей спать.

Лагерный сбор кончился очень меня восхитившей «состязательной стрельбой», когда по очереди батареи палили по далеким деревянным щитам, и после ряда выстрелов все мчались туда — к этой цели — отмечать попадания (и я скакал на своей лошадке). В заключение генерал раздавал отличившимся награды — бомбардир-наводчикам серебряные часы с цепочкой, а батарее традиционное количество чарок водки.

После лагерей лошадей отправляли на отдых в луга на подножный корм — далеко в степь. Туда мы съездили однажды с отцом, с моим репетитором и с гостившим у нас, приехавшим из Петербурга, моим дядей Федей. Дядя был очень толст тогда, вечно потел, вытирал лысину и потешно напевал: «Странная вещь, непонятная вещь, отчего это люди толстеют». Пел он также смешную песенку: «Друзья, подагрой изнуренный, уж я не в силах больше пить» и т. п.

До сих пор помню какое-то радостное настроение, в котором мы все были, мои дурачества с репетитором, высокий сарай, пряный аромат трав и тихий степной простор, а ночью — полное звезд небо.

Осень принесла новые удовольствия, главным было — ездить в Архиерейские сады в окрестностях Кишинева, где монахи позволяли мне угощаться виноградом и есть, сколько влезет, и я ложился под лозу и, нагибая гроздь к себе и не отрывая, объедался этими сочными черными ягодами.

Наш сад, который летом стоял весь в розах, теперь был полон фруктов: у нас зрели райские яблочки, черешни, вишни, абрикосы и росло развесистое дерево с грецкими орехами — на него я любил забираться, чтобы срывать их зелеными для замечательного няниного варенья. Няня научилась также изготовлять в совершенстве засахаренные фрукты и пастилу — не хуже знаменитой киевской «балабухи», а ее варенье из лепестков роз было настоящая амброзия. Вообще гастрономических удовольствий было много.

За год наше пернатое население расплодилось, и двор был полон звуков — кудахтанья, гоготанья, кряканья; стрекотали цесарки, забавно шипели «шептуны» (темно-синие огромные утко-гуси) и голосисто распевали петухи. Были у нас и белые куры — «корольки», лилипуты, с очень задорным крошечным петушком, необыкновенно гордо выступавшим. Куроводство поставлено было няней с большой любовью, и я тоже принимал в этом деле некоторое участие: изучал по цвету и форме, какое яйцо снесено какой курицей — мы даже вели «журнал снесения» и отмечали «усердных» и «ленивых», и у каждой курицы было свое имя. Тех, кто ленился класть яйца, — отправляли в суп. (Отец не ел своих кур и цыплят, говорил: «Не хочу есть своих знакомых».)

Аквариума и террариума, как в Петербурге, мы не завели, но в саду на свободе ползали большие черепахи, клавшие в землю продолговатые яйца, откуда вылуплялись миниатюрные черепашки с длинными хвостами; жил у нас также суслик и уж.

Я продолжал ловить бабочек и жуков, поймал редкую мертвую голову, залетевшую в комнату, и даже, о счастье, мою мечту — бледно-желтого махаона подалири.

Наступил второй учебный год, я был в 3 классе, и стало учиться интереснее — новая для меня геометрия очень легко давалась, и я без труда запоминал и стихи (сколько их сохранилось в моей памяти на всю жизнь!). Историю учили по сухому учебнику Белларминова (еще более тоскливому, чем знаменитый Иловайский), но про античный мир я знал из чтения гораздо больше, чем проходили в гимназии (мы с отцом прочли почти весь «Рим» и «Элладу» Вегнера), а благодаря «Книге чудес» Натаниела Готорна — рассказы из мифологии — я давно полюбил этот чудный мир богов и героев.

На Рождество произошло очень важное событие в моей жизни... Мы с отцом поехали в Киев, и я снова встретился там с моей мамой.

Мы гостили у приятеля отца, артиллерийского капитана Петра Ивановича Иванова, в его уютном, теплом домике в Печерске. Было необык-

новенно тихо от снега, в котором в ту зиму тонул Киев, и я сохраняю по сей день незабываемое воспоминание зимней прелести Киева и счастливого моего настроения. Я точно «просыпался» после кишиневского полусонного состояния.

Моя мать уже кончала свою оперную карьеру, и, кажется, это был последний год ее выступлений. Отец ничего не объяснял, я ничего не спрашивал, и все было очень просто. Я познакомился у мамы с Ив[аном] Вас[ильевичем] Михиным и моей сестрой — их дочерью Ниной[8]. Они жили возле театра в меблированных комнатах, куда я пришел сам. Нина была толстенькая застенчивая девочка со светлыми волосами, длинным носиком и взглядом исподлобья. Мне она понравилась, и как-то по-новому я себя чувствовал, получив сестру. И. В. Михин был превосходный оперный артист, бас и, как это я мог понять, конечно, лишь в будущем, был одним из самых оригинальных людей, каких мне пришлось встретить в жизни. Он был высок, брит, с длинным мефистофельским профилем, с медленными движениями, постоянно куривший (помню, он выпускал дым в печную отдушину), — мама не терпела табака — и со мной говорил как со взрослым. И мама со мной говорила как со взрослым, все это как-то подымало меня самого. Мама с Ниной, бывшей в клетчатом платьице, пришла к Ивановым на елку, где собиралось много девочек, и мы танцевали кадриль и польку.

Для меня было событием посещение киевской оперы — я впервые сознательно смотрел и слушал. Я видел «Кармен», «Демона» и оперетту «Хаджи Мурат». Больше всего меня упоила «Кармен», и все эти чудесные мотивы с тех пор врезались навсегда в мою память. Мы бывали в ложе вместе с отцом, и я помню, как он с грустью качал головой, слушая мамино пенье. По всем отзывам, у нее было когда-то совершенно замечательное контральто... Теперь она пела уже небольшие партии — одну из цыганок в «Кармен» и ангела в «Демоне». Эскамилио и Демона пел тогда совсем еще юный Тартаков[9], и я совершенно в него влюбился, особенно в «Демоне», где действительно он был замечателен со своим странным полуженским лицом. Я даже попросил маму меня познакомить с ним, она подвела меня к нему за кулисами, но я только сконфузился.

Впервые в Киеве меня охватила поэзия театра и совершенно опьянила музыка. Странно, что встреча с мамой прошла для меня совсем спокойно, никаких последствий не имела, и все осталось по-прежнему.

На Пасху следующего года мы сделали с отцом новое путешествие: в Одессу и Очаков. По дороге читали «Оливера Твиста» Диккенса (теперь уже я читал папе), эта книжка имела какой-то незабываемый, очаровательного лазоревого цвета переплет.

В Одессе я в первый раз увидел море, которое блеснуло на повороте одной улицы. После Кишинева Одесса показалась праздничной и нарядной. Там мы в ресторане лакомились для экзотики «Frutti di mare» * и каракатицей с рисом, что, впрочем, было невкусно.

Незадолго до этого переехали из Петербурга в Очаков наши дорогие

* Плодами моря (*итал.*).

Черкасовы (Конст[антин] Сем[енович] был назначен начальником инженеров этой крепости). Они перенесли туда и весь уют, бывший у них в Петербурге, привезли и старого курчавого Нерона, который также покорно позволял детям делать с ним, что угодно. Мой «квазироман» с Надей продолжался. Она постоянно меня дразнила, и с ней мне было весело и задорно; мне по-прежнему нравилось играть роль, но уже «всерьез»; вернувшись в Кишинев, я вырезал перочинным ножиком на кисти левой руки якорь — символ надежды — и Надины инициалы и затер царапины краской (как не произошло воспаления — непонятно). Слабый след моей татуировки оставался долгие годы. Но я, конечно, никому не показывал этих «тайных знаков».

В Очакове я вновь взялся за рисование с натуры и в свой альбомчик пытался рисовать морские волны. Путешествие по морю из Одессы в Очаков и обратно было тоже новым и восхитительным впечатлением.

Весной я опять благополучно сдал экзамены и перешел в 4-й класс, а после этого — второй раз — Бендеры и снова те же лагерные удовольствия и Пегас, из которого я уже вырос (я нарисовал себя на Пегасе с ногами, которые волочатся по земле).

Между тем отец вел все время хлопоты о своем переводе из Кишинева, куда поехал скрепя сердце. Освободилась было вакансия в Гатчине, в двух шагах от Петербурга, но Петербурга отец не любил и уже давно мечтал о Вильне. Там он предполагал осесть окончательно и думал, что там можно будет устроиться так же «по-помещичьи», как мы жили в Кишиневе. Так это позже и осуществилось.

Вильна была в семье и в нашем роду «наш» город: отец окончил там кадетский корпус. В Вильне же когда-то учились в Дворянском институте (лицее) трое его братьев (Эраст, Евстафий и Федор Петровичи) и вообще поселиться на «земле предков», где находилась и наша родовая земля, имение Добужи, давно, правда, потерянное Добужинскими, — было всегдашней мечтой отца.

Так как перевод отца в Вильну неизвестно когда мог состояться, — он мог получить и другое неожиданное назначение в какое-нибудь иное место — то, чтобы избегнуть ломки в учении и не переводить меня посреди учебного года в другую гимназию и чтобы не оставлять меня в Кишиневе, решено было, что я вернусь в Петербург и поступлю в петербургскую гимназию.

Предстояла страшно грустная для меня разлука с отцом, но в Петербурге жил тогда его брат, мой любимый дядя Федя с тетей Асей, которые как раз только что переехали из Вильны, куда так стремился отец (дядя был назначен судебным следователем в Петербургский окружной суд), и они предложили взять меня к себе.

Я расставался с самим Кишиневым без особого горя, друзей там не завелось, все товарищи были гораздо ниже меня по развитию, и к жизни той я не успел привыкнуть (жаль было только расстаться с садом и моей лошадкой), но в Петербурге меня ждали друзья, и вообще очутиться в Петербурге — увидеть снова Неву и Петропавловский шпиль с ангелом — сердце сжималось от радости.

ПЕТЕРБУРГСКАЯ 1-я ГИМНАЗИЯ

начале августа 1888 г. мы с няней и Игорем вернулись в Петербург и поселились у дяди Федора Петровича, на углу Потемкинской и Кирочной улицы[10]. Я был принят в 4-й класс.

Итак, я снова в той же самой грозной 1-й с.-петербургской гимназии, где экзаменовался два года назад. На парадном подъезде меня опять встретил тот же строго глядящий швейцар-бакенбардист в галунах и медалях, и меня охватило прежнее жуткое чувство: холодные стены коридоров, блестящие от масляной краски, огромный рекреационный зал со скользким паркетом и с портретами императоров во весь рост, гораздо более страшными, чем в Кишиневе, толпы незнакомых и каких-то неприязненных и франтоватых гимназистов — от всего я внутренно съеживался и казался самому себе маленьким и несчастным.

Гимназическое утро начиналось, как везде, с общей молитвы в рекреационном зале, и не дай бог было опоздать. (Опоздавших ставили под часами на площадке лестницы, как у позорного столба.) Директор Груздев — пухлый и коротенький старик, уже знакомый мне по экзаменам, но теперь уже с двумя звездами на вицмундире, — всегда тут, как полагалось, присутствовал, и затем мы все попарно шли в класс под недремлющим оком надзирателей, из которых один — Четыркин (прозванный, конечно, Четырехдыркин), бородатый и лохматый, был особенно свирепого вида. Род военной дисциплины царствовал вообще в гимназиях.

Наши черные форменные рубашки с двумя серебряными пуговками на воротнике после серых кишиневских казались мне даже нарядными; некоторые франты (хотя быть одетым не по форме запрещалось) носили куртки без пуговиц — на манер «австрийских» — это почему-то допускалось. Появились тогда, вероятно, впервые и «белоподкладочники», носившие в классе наш парадный синий однобортный мундир нарочито укороченный и, как в кавалерии, на белой шелковой подкладке, что тоже разрешалось.

Среди гимназических франтов был один великовозрастный болван, который всегда лихо подкатывал к гимназии на дрожках, но мы подглядели, что он берет извозчика на ближайшем углу за гривенник, чтобы пустить пыль в глаза.

Какой уютной и домашней мне вспоминалась теперь кишиневская гимназия! Опять новые, незнакомые товарищи, новые, иные, очень важные учителя. Я так был рад, что со мною в классе был Сташа. Конечно, двух Добужинских сейчас же в классе окрестили «Добчинским и Бобчинским». (Я, как младший, был Бобчинский.)

С Потемкинской до гимназии (на углу Ивановской и Кабинетской) было очень далеко: я шел по Кирочной до Литейного пешком, а дальше ехал на медленной конке. Все это путешествие брало 3/4 часа. Так как возвращаться после уроков на пустой желудок было утомительно, меня сделали «полупансионером», т. е. я получал казенный завтрак в гимназии. Эти шумные завтраки происходили в полуподвале гимназии, со сво-

дами, где нас кормили кисловатыми пресными пирогами с капустой и унылыми простывшими котлетами, но все-таки это было маленькое развлечение. В гимназии был и пансион, которым заведовал учитель немецкого языка, благодушный Видеман, толстый господин, очень смешно произносивший русские слова. Говорили, что он раз написал в кондуите (журнале наказаний), что один ученик «забрал казенную свечку и сгорел ее в ватерклозете».

Класс наш был невероятно распущен, даже порочен, и учителя, несмотря на всю их строгость (на которую и я тоже, как и другие, скоро перестал обращать внимание), ничего не могли поделать [с учениками — они] шумели, дурачились и дерзили. Одного, особенно непокорного, Балашева, посадили на отдельную парту, рядом с учительской кафедрой, чтобы ему быть под рукой у учителя, но тому это только и надо было. Когда учитель отворачивался, он делал такие рожи (ухитрялся даже надевать на голову носовой платок и изображать старуху), что класс покатывался от хохота, а его изгоняли из класса, но он продолжал гримасничать и через стеклянную дверь. Главной жертвой всяких насмешек и издевательств был добродушнейший второй учитель немецкого языка, Herr Robentisch, с длинной, торчащей вперед седой бородой, красным носом и синими очками, сидящими на кончике носа. Удивляясь ошибкам или озадаченный шалостями, он приговаривал лишь: «Фоть те на, эво как». Эти его слова какой-то шалун ухитрился написать на всех тетрадках классных переводов, которые были вручены учителю. Был большой скандал. Самое строгое, что он произносил, было: «Нехорош мальчик, ноль за поведение». Чего только с ним не делали — раз засунули ему в чернильницу селедку, и на это бедный старик только и сказал свое: «Фоть те на, эво как». Про учителей, как это практиковалось во всех гимназиях, была сочинена длинная пародия на тему «У лукоморья дуб зеленый» с перечислением всех педагогов, где фигурировал и этот немец: «Там на неведомых дорожках Herr Robentisch сидит на дрожках».

Наши гимназические будни были оживлены в ту зиму «чудесным спасением 17 октября»[11] — как официально названо было спасение царской семьи во время крушения поезда на станции Борки — и парадом при приезде царской семьи в Петербург.

Мы всей гимназией были отведены на площадь у Казанского собора для встречи. Вдоль Невского были выстроены учащиеся, и мы, как гимназия № 1, стояли рядом с правоведами на углу площади. Тут мы видели весь длинный ряд экипажей, кативших с Николаевского вокзала в Казанский собор, и самого Александра III, его семью и бесконечную свиту. Наша гимназия заорала «ура» столь звонко, что царь даже испуганно обернулся. А правоведы в припадке патриотического восторга выбежали из строя, окружили медленно двигавшуюся царскую коляску, и один из них, махая своей треуголкой, уронил ее в царский экипаж. Царь, к пущему восторгу всех, «сам» подал ему этот «пирог».

Был очень морозный день, от долгого стояния мы изрядно продрогли и, расходясь после парада, валом повалили в булочную Филиппова и набросились на горячие жирные пирожки с вареньем.

«Праздник крушения», как мы его называли, сделался после этого, к общему удовольствию, еще одним «табельным» днем, свободным от учения.

К гимназии за весь год я не мог привыкнуть, ее казенщина все время на меня действовала угнетающе. Учился я плохо и совсем отстал от других. Опять надо было осваиваться с новыми учебниками, с новыми требованиями. Одно время у нас со Сташей был репетитор, очень симпатичный студент Юдилевич (носивший курчавую шапку волос), но недолго; он попал в какую-то студенческую историю и исчез. Старалась помогать мне моя тетя Ася, но я шел одним из последних в классе. . .

Очень много времени я проводил со Сташей. О нашем «Наутилусе» мы уже не говорили, но читали много, увлекались по-прежнему романами приключений (в журнале «Вокруг света») и по-прежнему любили Жюля Верна, но теперь с восторгом прочли «Труженики моря» и «Notre-Dame de Paris» * Гюго. За этот петербургский год мой горизонт особенно не расширился, и для моего развития вдали от папы этот год ничего серьезного не дал.

Рисовал я, впрочем, несколько больше, чем в Кишиневе, продолжал делать копии. Тогда же один из товарищей попросил меня срисовать ему из «Нивы» портреты героев 1812 года, и, исполняя этот «заказ», я увидел, что мне очень легко удается сходство. Я начал тогда же рисовать карикатуры, и, что я «художник», стало известно в классе.

Рисование в 4-м классе уже не преподавали, а о том, чтобы возобновить посещение Школы Общества поощрения художеств, нельзя было и думать из-за гимназии и страшных петербургских расстояний.

В театре я был только раз: в Мариинском [12] на «Лоэнгрине» в ложе с дядей и тетей, и опять, как и в Киеве, я был в упоении от оперы. Надолго осталась в памяти музыка и образ такой прелестной тогда Мравиной — Эльзы [13]. Я купил ее фотографическую карточку и долго хранил и любовался ее кротким взором.

Балаганы на Масляной были такие же, как и в моем раннем детстве, но мы со Сташей считали долгом относиться к ним уже критически, и прежнего удовольствия теперь они, увы, не доставляли. . .

Ни с кем из новых товарищей я особенно близко не сошелся. Прежних же моих друзей я совсем не видел, а я так именно мечтал в Кишиневе об этих встречах.

Саша Маклаков, с которым мы так дружили в детстве, учился в Александровском лицее, стал «важничать», и лицей его от нас совершенно отрезал. Я не встречал и Сережи Саблина, он жил как интерн во 2-м кадетском корпусе, Мери же была «затворницей» в Екатерининском институте. Черкасовы оставались в Очакове, и Нади я тоже был лишен. Приехала неожиданно хорошенькая Нина Иванова из Киева, но я ее видел лишь мельком. Ни одной девочки в Петербурге я не знал, оставался без женского общества и дичал.

---

* «Собор Парижской Богоматери» (*франц.*).

После Кишинева, где я все время скучал по Петербургу, для меня было большое счастье, что я очутился здесь снова. Хотя жизнь у меня теперь была уже совсем не такая, как раньше, дома на Выборгской стороне, с папой, но так ясно помню тогдашнюю поэзию утренних туманных улиц, голый Таврический сад, который гляделся в окна дядиной квартиры в rez-de-chaussée *, и уютную петербургскую зиму того снежного года. Мы со Сташей уже теперь сознательно любили Петербург и часто ходили открывать новые места: раз забрались в Галерную гавань, побывали и на Охте. Каким-то образом однажды я один очутился у Большого театра, который уже стоял окруженный забором и был обречен на слом [14], и я запомнил его величественный темный силуэт при луне.

Однажды я отправился на Выборгскую сторону посмотреть на наш дом, где прошло все мое детство. Уже многое за два года изменилось, ворота с чугунными орлами исчезли, и над всем зданием появился новый, четвертый, этаж. Я с грустью вошел в знакомый двор, поднялся по нашей широкой лестнице, где, как и прежде, пахло кошками и было холодно, подошел к самым дверям нашей квартиры, где оставались еще дырочки от гвоздей медной дощечки с нашей фамилией. Там жили какие-то незнакомые люди. Я постоял и повернул обратно. Тогда же я заглянул к старому деду, у которого была лавочка в заборе у нашего дома со стороны Симбирской улицы, где в детстве я покупал леденцы и стручки. Когда я ему напомнил о моем отце, который некогда выхлопотал ему эту лавочку, старик вдруг стал на колени, перекрестился и сказал: «Навеки благодарен я благодетелю моему, твоему батюшке, господь его благослови!»

Мне было одиноко, несмотря на частые свидания со Сташей, я очень скучал без моего папы, хотя любил дядю Федю. И с тех пор всю жизнь был очень привязан к этому исключительно доброму, очаровательному и всеми любимому человеку. Но я не мог, конечно, оценить тогда замечательную умницу и на редкость образованную женщину, его жену, тетю Асю. Она была требовательна и строга и иногда раздражительна, так как уже тогда у нее начинался мучивший ее кашель и чахотка, сведшая ее в могилу. И — да простит она нас — мы со Сташей прозвали ее «тетя Оса». Я был еще совсем мальчишкой и серьезно обижался, когда она уверяла, что мы со Сташей, собственно говоря, макаки, убежавшие из Зоологического сада, что я еще не разучился плакать, и дядя, подтрунивая над этим, прозвал меня Мотя — Матрешка, баба.

Лишь года через три, уже незадолго до смерти тети, я и Сташа имели возможность узнать ее лучше (мы гостили у нее на даче) и ее очень полюбили.

Игорь подрастал и был любимцем тети. Он действительно был прелестный трехлетний мальчик с необыкновенной памятью и всех умилял, читая наизусть разные стихи.

Этот год в Петербурге кончился для меня печально: за «тихие успехи» я был оставлен на второй год в 4-м классе.

---

* На первом этаже (*франц.*).

Теперь предстояла новая перемена: давнишняя мечта отца жить в Вильне наконец осуществилась: он был переведен туда на службу из Кишинева, и мне надо было оставить Петербург и перейти в Виленскую гимназию.

Вильна была мне немного знакома, и я любил вспоминать Пасху, проведенную там у моих дяди Феди и тети Аси, у которых теперь жил в Петербурге, и я с волнением ждал, что опять увижу этот город, который так мне нравился, но не знал, что впоследствии у меня вырастет такое родное чувство к нему: оно было как бы «голосом крови»...

С петербургской гимназией я расстался с еще меньшей печалью, чем с кишиневской, но Петербург от Вильны был совсем близко, и мы со Сташей утешались возможностью свиданий. Так оно и было впоследствии, в Петербург я приезжал каждый год до самого окончания гимназии — или на Рождество, или на Пасху, или летом, — и все это было, как праздник. Эти приезды меня освежали и всегда чем-нибудь обогащали, и я все время мечтал, чтобы когда-нибудь снова начать жизнь в Петербурге и остаться уже там навсегда.

КАНИКУЛЫ В ОРАНАХ

тец] был назначен командиром 5 батареи 27 артиллерийской бригады. В Вильну он переселился уже зимой 1888—1889 гг., я же оставался в Петербурге в гимназии, и, когда в июне мы с няней и братом Игорем собрались к нему, он находился со своей частью в лагере, в Оранах, недалеко от Вильны, куда мы и направились перед тем, как обосноваться на зиму в Вильне. Там мы жили, как на даче. Лагерь был весь в зелени, и воздух был необыкновенной чистоты, полный смолистого духа. Рядом протекала, извиваясь по дну глубокой балки, речка Оранка с крутыми песчаными берегами. В этой небольшой долине посреди сосен густо разрослись кусты орешника и в жару всегда было душно. Я часто забирался туда ловить жуков для своей коллекции насекомых и купался в офицерской купальне. Там позже я нарисовал один из первых «настоящих» моих пейзажей.

Окрестности лагеря были плоские и монотонные — песчаные поля с чахлыми посевами, усыпанные камнями и валунами, почти как в Финляндии; тут и там виднелись низенькие сосновые перелески; иногда на пригорках росли в одиночку или группами высокие сосны; горизонт замыкала темная линия далеких лесов. Этот тихий и грустный литовский пейзаж я видел впервые.

В двух-трех верстах от лагеря лежало полуеврейское местечко Ораны — серые деревянные домишки, теснившиеся по обеим сторонам единственной улицы.

Местечко питалось лагерем и было очень оживленное, на домиках пестрели вывески, часто очень забавные, как у портного и парикмахера. Насколько припоминаю, это были произведения никому неведомых пред-

шественников Шагала[15]. Помню совсем допотопную вывеску: обнаженная согнутая в локте рука, из которой кровь бьет закругленным фонтаном, и надпись: «Здесь кровь отворяют и пиавки ставят». Эти «пиавки», извивающиеся в банке, тут тоже были изображены. Была еще замечательная надпись на воротах: «Здесь продается парное молоко и разные щетки».

В лагере мы жили с отцом в его большом бараке вроде дачи. С раннего утра до меня доносились разнообразные музыкальные звуки, меня будившие: где-то за конюшнями трубачи разучивали разные (очень мелодичные) артиллерийские сигналы — я знал их все наизусть еще со времени Кишинева, — а в сосновой роще настраивал инструменты духовой оркестр. Я любил прислушиваться к этому странному и почему-то очаровательному хаосу звуков...

По вечерам ежедневно происходила в лагере церемония «зори». После переклички по всему длиннейшему фронту выстроившихся в один ряд солдат, ровно в 9 часов, взвивалась ракета, и палила очередная пушка, а затем вдоль всей линии лагеря начинала течь красивая и сложная мелодия, которую выводили в унисон трубачи каждой бригады, одни отставали, другие перегоняли и под конец где-то вдали одиноко замирали последние трубные звуки.

После этой музыки по тому же длиннейшему фронту раздавалось стройное и нестройное солдатское пенье вечерней молитвы. Когда и оно затихало и становилось совсем темно, солдаты еще распевали лихие или заунывные солдатские и деревенские песни в своих палатках.

Их палатки тянулись позади линии пушек и зарядных ящиков, а за ними пролегала через весь лагерь березовая аллея — «офицерская дорожка», по обеим сторонам которой стояли маленькие деревянные бараки офицеров. Это было место встреч, флирта, прогулок. В лагере было много дам и детворы, жили семейно. В тылу лагеря расположены были «службы» — конюшни, сеновалы, швальни, шорни, цейхгаузы («чихаузы», как говорили солдаты) и солдатские кухни.

Центром лагерного общества было офицерское собрание с садом, построенное в стороне на красивом обрыве, где часто устраивались балы и откуда слышалась всю ночь музыка — вальсы, мазурки и польки. Туда мы с отцом иногда ходили съесть вкусный обед, но я больше любил лакомиться «солдатской пробой», которую в судках ежедневно приносили отцу как образец пищи «нижних чинов»: горячие капустные щи с кусками мяса и гречневую кашу — нечто отборно-жирное, и, разумеется, командиру самый лакомый кусок.

Главным празднеством лагеря, как и в Бендерах, был день состязательной стрельбы под конец лагерного сбора, когда всех волновал спортивный азарт. В одно из следующих лет приезжал на эту стрельбу с большой свитой великий князь Михаил Николаевич — сам генерал-фельдцехмейстер и генерал-фельдмаршал российских войск, и я видел его проезжавшего верхом, с длинной седой бородой, украшенного большим белым Георгием на шее и редкостной четырехконечной золотой Георгиевской звездой на сюртуке.

В Оранах я бывал потом каждое лето, даже когда ездил гостить к дяде в Петербург на Каменный остров или к моей матери в Тамбовскую губернию. В Оранах я научился стрелять из револьвера, много ездил верхом (бригадный берейтер научил всем правилам) и однажды со всей батареей сделал обратный «поход» в Вильну. Во время этой «военной прогулки», которая взяла двое суток, я особенно сдружился с офицерами батареи отца; все это были воспитанные и интеллигентные люди, как это бывало в артиллерии. Среди них отличался своим задорным и лихим видом поручик Р... — любимый отцом как идеальный служака. Он был необыкновенный щеголь, носил какие-то особенные облегающие ногу рейтузы, называемые им почему-то «лиссабонскими», и носил маленькую фуражку набекрень. Был кудряв, с бачками и усиками в стрелку и, вероятно, был облечен в корсет. Над ним в батарее все трунили, но и все с ним дружили. Позже я мог оценить, как похоже изобразил Чехов своих милых артиллеристов в «Трех сестрах» и других его рассказах. Среди моих знакомых я знал и «Федотиков», и «Роде», и «Тузенбахов», и «Соленых» — если не их самих, то очень близких их родственников. Только фамилии они носили другие: Рыхлицкий, Третьяк, Дмитревский, Гольм...

В Вильне нас уже ждал нанятый отцом еще весной дом на окраине города — настоящая маленькая усадьба, — это было как раз то, о чем мечтал отец, но с еще более обширным садом, чем в Кишиневе [...]

Наш дом стоял в глубине двора (где были конюшни и сараи), а впереди, фасадом на проходящую мимо дорогу, врастал в землю тоже памятный одноэтажный длинный дом с маленькими окнами и высокой крышей, заросшей зеленым мхом. Там жил с семьей хозяин, старик Бекешевич, Наполеон Наполеонович, в окне иногда виднелся его горбоносый профиль, склоненный над книгой. Перед фасадом этого дома тянулся ряд знакомых мне вековых тополей, которые видны были издали из многих пунктов города и были частью виленского пейзажа.

За садом был обрыв, и дальше лежали пустыри, огороды и «поля орошения» вплоть до заповедного леса — Закрета, который тянулся до огибавшей его Вилии и стоял тогда совершенно нетронутым бором. В Закрете я забирался в самую гущу леса, где среди столетних сосен и поваленных старых стволов царила, точно древняя, тишина, и я настраивал себя на поэтический лад: я знал о литовских легендах (отец мне читал из Крашевского[16]), и мне представлялось — вдруг среди деревьев покажется процессия вайделотов[17] в дубовых венках и белых одеждах...

Отец сразу же занялся нашим фруктовым садом: завел парники и рассады и еще в начале лета насадил множество цветов, занялся и дворовым хозяйством — у нас скоро появились куры, утки, индюки и даже свинья. Я же бездельничал, пользуясь свободным временем, оставшимся до начала уроков в гимназии, продолжал собирать своих жуков и был очень доволен обновкой — ружьем монтекристо. Свой охотничий глаз я захотел проверить в саду на птичке. Неожиданно моя пуля снесла ей начисто головку, и тут, когда я увидел, как она трепыхалась, обезглав-

ленная, на дорожке, меня охватил ужас, и после этого я не мог убивать ни птиц, ни зверей и сделаться охотником не мог никогда.

В старом доме хозяев нашей «усадьбы» у своего дедушки жила та Лена, которую я впервые мельком увидел здесь же девятилетним, и я не забыл эту худенькую светловолосую девочку, которая тогда пряталась от меня за портьеру. Теперь, после пяти лет, что я ее не видел, она была уже барышня, носила длинное платье и густую совершенно золотую косу. Она была старше меня года на полтора и потому смотрела на меня свысока и называла меня «дитя», от чего я впадал в полное отчаяние, и мне все хотелось отличиться как-нибудь «по-взрослому». В доме собиралось много молодежи, и однажды всей компанией устроили в саду состязательную стрельбу из моего монтекристо, и я изо всех сил старался заслужить ее похвалу и радовался, если на бумажной цели, которую я нарисовал, моя пуля ложилась рядом с Лениной. Лена царила в нашей компании, ее называли Ириной из «Дыма» ‹И. С. Тургенева› и «княжной Линой» — героиней романа Маркевича «Четверть века назад». Она любила Жуковского, и сладко было слушать, когда она задумчиво повторяла из «Теона и Эсхина» (поэму она знала наизусть): «И скорбь о погибшем не есть ли, Эсхин, Обет неизменной надежды, что где-то в знакомой, но тайной стране Погибшее к нам возвратится». Ее намеки о ком-то, кто «безумно был в нее влюблен этим летом на юге», о каком-то двойнике Марка из «Обрыва» ‹И. А. Гончарова› окружали Лену уже совсем романтическим ореолом. Она казалась мне безнадежно и навсегда далекой, и я готов был плакать от непонятного мне чувства боли. Во мне что-то делалось, что я испытывал впервые (мне было 14 лет), нечто совсем непохожее на ту маленькую и полушутливую «влюбленность», которая была у меня к Надичке, Мери и Нинуше; мне было грустно — и казалось все очень серьезным.

Конечно, «тернии» должны были появиться, но, что ужаснее всего, — были самого смешного свойства. Мы, разумеется, в нашей компании затевали разные petits jeux *, писали записки (игра в «секретари»), и я получал всегда загадочные или равнодушные ответы от Лены на мои признания. Одна такая записка, которую я опрометчиво засунул в карман своих летних гимназических брюк, попала в руки няни, когда она их собиралась стирать — о, позор! Отец, которому няня показала бумажку, очень весело смеялся. Но более всего мучил меня мой друг Сташа, когда позже, будучи в 5 и 6-м классе, я приезжал к нему в Петербург, и мы встречались с Леной, которая неизменно оставалась моей Прекрасной Дамой и недосягаемым идеалом. Он, изображая из себя женоненавистника, пессимиста и циника, называл ее «драной кошкой» и «рожей», я мужественно переносил эти ужасные кощунства, но это плохо действовало на нашу с ним дружбу... Мое чувство «на заре туманной юности», к счастью неразделенное, длилось около четырех лет, пока само собой не ослабело. Оно все время помогало мне оставаться чистым, сосредоточивало и вообще подымало меня: я старался быть достойным «ЕЕ».

* Развлечения (*франц.*).

В моем духовном развитии эта первая любовь сыграла, конечно, очень большую роль.

Каникулы кончались. Лена уезжала в Петербург продолжать учиться в одной частной женской гимназии, у меня же начиналась новая жизнь в Вильне. Я поступил во Вторую виленскую гимназию, увы второгодником, в 4-й класс, и новые впечатления несколько отвлекли «молодого Вертера» от грустных мыслей.

ВИЛЬНА

ацепив на спину ранец с книжками и тетрадками, как полагалось по гимназической форме, я шагал от нашего дома в гимназию, чтобы сократить дорогу, через огороды и пустыри, напрямик к Венгерскому переулку, ведущему ближе к цели. Наше предместье Пески только что начинало застраиваться, и уже намечены были улицы, но стояли лишь заборы, побеленные или выкрашенные в желтый или в забавный розовый цвет, почему-то любимый в Вильне. На углах будущих улиц были уже прибиты синие дощечки с названиями их: Тамбовская, Ярославская, Воронежская, Костромская [...]

На моем пути в одном месте с пригорка открывался вид на Долину Свенторога — восхитительная панорама Вильны с красными черепичными крышами и множеством костелов и колоколен. Особенно зимой в солнечный день, в розовых лучах солнца, когда шел дым из всех труб, а все кругом было бело, лишь чернели далекие леса на холмах, а внизу — деревья Бернардинского сада, — все было по-другому, и не знаю, когда лучше.

Зимой я часто ездил в гимназию на наших санях, выезд был довольно элегантен: на лошадях была синяя сетка, и кучер — денщик — был облачен в ливрею. Впрочем, этот наряд был скоро отменен: денщиков не велено было переодевать в «вольное платье», солдат в шинели на козлах был комичен, и меня лишь конфузил.

Вторая гимназия, куда я поступил, находилась на узенькой, очень оживленной Замковой улице, в самом центре города, и занимала длинный флигель упраздненного университета. Дом, наверно, был XVIII в.[18], может быть и старше, стены и пол были неровные, а окна наших классов громадной высоты и почти до полу. Громадной величины были и кафельные печи, которые жарко натапливал маленький старичок, наш гимназический сторож Феликс. Рядом с нашей гимназией была Первая гимназия (куда мне не пришлось поступить из-за отсутствия вакансий), она занимала главное здание университета, где были необыкновенной толщины стены и широкий коридор, подымавшийся в верхний этаж пандусом (pente douce) вместо лестницы, — там помещалась домашняя православная церковь, общая для обеих гимназий.

Наш гимназический двор отделялся от 1-й гимназии древней, облупленной стеной с редкими, неправильно расположенными маленькими

окнами, украшенной как-то странно, сбоку, курьезной башенкой — каприз барокко. Эта стена мне всегда казалась какой-то загадочной.

Старый университет представлял из себя довольно сложный конгломерат зданий с внутренними двориками и переходами. От прежних времен сохранилась и небольшая башня давно упраздненной обсерватории с красивым фризом из знаков Зодиака. Все эти здания окружали большой двор Первой гимназии, засаженный деревьями; ко двору примыкал стройный фасад белого костела св. Яна, а рядом с костелом стояла четырехугольная колокольня с барочным верхом, возвышавшаяся над всеми крышами Вильны.

В Вильне старина как бы обнимала меня (даже в гимназии), и я жил среди разных преданий, связанных с городом, так же как и в моем детстве — в Новгороде. Было множество мест, о которых рассказывали таинственные истории, говорили, что под городом протекает подземная река, что из Замковой горы ведут какие-то древние подземные ходы и коридоры чуть ли не к Трокскому замку [19]. Эта гора с развалинами башни и замка Гедемина всегда была перед глазами и напоминала о литовском сказании — «Железном волке» — пророческом сне полулегендарного героя Литвы [20]. У подножья горы, среди площади, в стороне от других зданий, стояла высокая колокольня кафедрального костела св. Казимира, и ее неуклюжая странной формы база тоже говорила о седой древности: по преданию, которому хотелось верить, этот массивный каменный блок и был тот самый языческий алтарь Знич [21], где горел неугасимый огонь вайделотов. В то время Вильна была исследована мало, но постоянно натыкались на неожиданные открытия: так, в одном упраздненном католическом монастыре нашли в подвалах огромное количество черепов — все отмеченные на лбу красным знаком креста, что изумило своей загадочностью.

Живым преданием был в Вильне почитаемый всеми чудотворный образ Остробрамской Божьей Матери: в часовне, над городскими воротами с гербом Литвы — скачущим витязем с обнаженным мечом [22], сиял среди свечей и лампад кроткий лик этой Мадонны в обрамлении тяжелой золотой ризы, украшенной короной и нимбом и густо увешанной, как ожерельями, серебряными ex-vota * — сердцами, руками, крестами... А внизу узенькая улица, проходящая под воротами, всегда была полна коленопреклоненной толпы. Драгоценным делало город и то, что в величавом кафедральном костеле почивали в гробницах великие князья и княгини литовские, и, по преданию, сам воинственный Витовт; все в Вильне казалось полным таинственности, геройства и святости.

С самого начала и за все годы жизни в этом городе он был мне мил и был как бы родной и «свой», даже гимназия, которую я не любил, не мешала этому чувству — оно осталось и на всю жизнь.

Впитывая в себя все разнообразные впечатления старины и любуясь ею, я незаметно для самого себя как бы учился архитектуре и стилям. Большинство грациозных и изящных виленских костелов было построено

---

* Дарами, приношениями (*лат.*).

в XVIII в., и дух этого века мне было дано впервые узнать именно тут. И не только это: в Вильне накопились наслоения нескольких эпох: была и готика, и грузное барокко, и классика (губернаторский дворец, где останавливался Наполеон). Очарователен был маленький кирпичный костел св. Анны — поздней, но подлинной готики — зимою, в снегу, это была настоящая театральная декорация. Говорят, что Бонапарт, увидев эту готическую игрушку, жалел, что ее нельзя взять с собой.

На этих подлинных произведениях искусства мой глаз и вкус после любимого Петербурга естественно продолжал развиваться: я стал замечать величие архитектурных пропорций, очарование пустых плоскостей, оживленных в одном месте каким-нибудь картушем или гербом (как на абсиде церкви св. Яна или на Кафедре), замечал прелесть «рокайля», и, главное, я начинал чувствовать поэзию архитектуры[2*].

Город с его необыкновенно оживленной уличной жизнью еще больше оживлялся в большие праздники, на Рождество и Пасху. На рождественские каникулы наезжало множество студентов из Варшавы, Петербурга и Москвы, и еще более праздничными делались улицы, всегда полные веселого звона бубенчиков — непременной принадлежности извозчичьих санок (зима всегда была снежная, с крепким морозом). В Сочельник ходили по домам «славильщики», эти певчие распевали неуклюжие вирши, а иногда это сопровождалось пантомимой. Помню одни такие «стихи»: «Ах, вы глупые литвины, ведь Христос не ест ботвиньи, принесите кашку с молочком или меду с сочком...».

На Крещенье по домам ходили — тоже по старому обычаю — «три короля» — Каспар, Мельхиор и Балтазар[23] и обязательно в компании с безымянной королевой. На головах у них всех были картонные золотые короны, а у королевы еще и белая вуаль до пят, которая в оттепель жалко обмокала и грязнилась. Балтазар был арап («мужин» — по-польски), и лицо его было густо замазано сажей.

В Великом посту, 4 марта, — день св. Казимира — был еще один народный праздник — Кермаш (Kermess), который оживлял тоже весь город. Большая пустая площадь перед Кафедрой (позже там был разведен сад) заполнялась огромным базаром. Из окружных деревень и местечек наезжали телеги, нагруженные всяким товаром — самодельной глиняной посудой, домоткаными материями, коврами, дорожками и, главное, бубликами и баранками с тмином, маком, «чернушкой» и без всего, которых были целые горы. Наиболее лакомые были аппетитно поджаренные сморгонские бублики — круглые шарики с дырочкой, нанизанные на бе-

---

2* В 1930-х годах многое в Вильне было умело, умно и со вкусом реставрировано. Были вскрыты в кафедральном соборе великокняжеские гробницы, причем найден был в полуистлевшем парчевом одеянии скелет Барбары Радзивилл, жены Сигизмунда II Августа, с короной на черепе и с великолепно сохранившимися всеми 32-мя зубами этой красавицы. Тогда же в здании университета открыто было несколько замурованных помещений со сводами, украшенными росписью XVII и XVIII вв. Наш гимназический двор со странной стеной был наименован «двором Смуглевича», по имени польского художника XVIII в., запечатлевшего современные ему виды Вильны

чевку, как бусы. Их на базаре покупатели надевали, как бусы, и разгуливали, шлепая по весенним лужам.

Такой же базар и гулянье — праздник, но поменьше, был и летом в день св. Петра и Павла около красивейшего собора этих святых на Антоколе, в предместье Вильны[24], где почему-то особенно много продавалось пряников. Были пряники белые, мятные, и вроде «вяземских», медового цвета и вкуса, а также какие-то розовые, в виде подбоченившихся человечков и скачущих лошадок. Этот торг напоминал мне наши Вербные базары в Петербурге, где тоже продавались всякие лакомства и также маячили над головами лиловые и красные воздушные шары.

На Пасху город снова радостно оживал, и тогда уже пахло весной. В каждом доме накрывался пасхальный стол со всевозможными яствами, который стоял целую неделю. Кроме традиционной творожной пасхи, кулича с бумажной розой и окорока, изготовлялись разные торты и «мазурки», из которых помню необыкновенно вкусную миндальную «легуминку» — специальность виленской Пасхи. Стол украшали и расписными яйцами, «писанками», часто очень затейливого рисунка, их привозили из литовских деревень — произведения настоящего народного литовского творчества.

Только в Вильне я впервые узнал все очарование весны. В моем петербургском детстве я видел лишь робкую и чахлую весну в соседнем сыром саду Медицинской академии; в Кишиневе, где мы прожили после Петербурга два года, весна была совсем другая, необыкновенно красивая, с цветением черешен и вишен, но мне какая-то «чужая», и только тут, в Вильне, меня всегда охватывало единственное, ни с чем не сравнимое волнение, когда наступала весна. Таял снег, и ручьи бежали с веселым журчаньем вдоль всех тротуаров (по «ринштокам», как называли глубокие уличные канавки в Вильне), и веяло какими-то незнакомыми мне и волнующими весенними запахами. Когда мы жили на окраине города, то даже зловоние «полей орошения», которые лежали между нашей «усадьбой» и Закретом — заповедным лесом, как-то странно-приятно соединились с весенними воспоминаниями...

Весь воздух был пропитан весной, и невыразимое словами сладкое томление больше всего связано с первым, самым идиллическим годом в Вильне...

Мы с отцом прожили самой мирной жизнью на наших «Песках» два года[3*]. Жизнь наладилась, шла регулярно. У нас жила все та же моя няня, много возившаяся с моим братом Игорем, довольно непокорным и слишком живым мальчиком, и вела все хозяйство. Наши денщики были всегда славные парни [...] Долгое время у нас служил поваром Петр Ткач, взятый отцом с собой из Кишинева, бывший раньше поваренком у какого-то богатого польского помещика, умевший готовить удивительно

[3*] Пески, где мы жили, так назывались из-за зыбучих песков, извозчики даже неохотно сворачивали туда от городской заставы на Большой Погулянке (застава была остатком николаевских времен — два желтых каменных столба с черными двуглавыми орлами наверху. Около же высилась и совсем древняя старина: барочная башенка со статуей св. Непомука).

лакомые блюда. Потом служил денщиком казанский татарин Камам, который вдруг заинтересовался греческим алфавитом, подглядывая за моей спиной в тетрадку; я его научил читать по-гречески и умирал со смеху, когда этот настоящий гоголевский Петрушка читал мне «Анабазис» Ксенофонта или «Илиаду» Гомера. По вечерам всегда приходил к отцу для доклада фельдфебель Сергей Павлович Кожухов с неизменным рапортом: «Так что, ваше высокородие, в батарее все обстоит благополучно. Нижние чины на перекличке были все», а иногда тем же невозмутимым тоном добавлял: «Только в казармах случился пожар», или воровство, или другая беда.

Нашей жизни придавала уют и милая собака Леда, рыжий сеттер с умной мордой, всегда мчавшаяся с веселым лаем рядом с нашими санями. Потом появились у Леды двое щенков — конечно, Кастор и Поллукс, как следовало по мифологии[25].

По вечерам, когда я кончал готовить уроки, отец, как это было в Петербурге и Кишиневе, мне часто читал вслух. Теперь мы оба увлекались Диккенсом, у нас были все его романы в отличном переводе и с очень многими иллюстрациями Дю Морье; был у нас весь Островский, не говоря о русских классиках; тогда я впервые начал читать Тургенева.

Такова была идиллия первых лет нашей виленской жизни.

В Оранах жил отличный сапожник, обувавший всех офицеров, и этот Арон Прусский, худой, рябой еврей с черной бородой, был и нашим поставщиком и иногда появлялся у нас в Вильне. Отец ценил его искусство и вообще любил покровительствовать этим ремесленникам. Всегда в Вильне заказывал фуражки Шлосбергу — этот хлопотливый, бородатый еврей был такого маленького роста, что, примеряя мне, великовозрастному, гимназическую фуражку, должен был становиться на стул. Отец всегда с ним шутил. Форменную же одежду нам отлично шил кудрявый высокий Гуз, живший в старинном узком доме, вплотную примыкавшем к костелу св. Яна, так что у него слышны были звуки органа. Я не очень любил к нему заходить на примерку, потому что в его маленьких комнатах очень терпко пахло кухней, и я на него сердился, так как он норовил всегда шить «на вырост», а я хотел франтить.

Разумеется, моего отца, для которого не было «ни эллина, ни иудея», евреи, можно сказать, обожали. Однажды мы гуляли по местечку, и отцу вздумалось зайти в синагогу посмотреть, как там молятся. Произошел переполох при появлении в синагоге «господина полковника». Принесли два стула — ему и мне, и вообще это явилось небывалым событием. Мы немного посидели, но отцу было неловко оставаться в фуражке — «точно это неуважение — это ведь храм».

Несколько позже, когда в Брест-Литовске был еврейский погром, возмутивший моего отца (он тогда был в генеральских чинах и являлся начальником Брестского гарнизона), он послал отряд солдат, чтобы прекратить безобразия, а перепуганные евреи, ища защиты, бежали укрываться в его гостинице ...

Школа А. Ашбе
Масло. 1899

Домик в Петербурге
Пастель, гуашь. 1905

Кукла
Акварель, белила, уголь. 1905

Уголок Петербурга
Пастель. 1904

Эскиз декорации к «Бесовскому действу». 1907

Эскиз декорации к «Месяцу в деревне». 1909

Эскиз костюма к «Месяцу в деревне». 1909

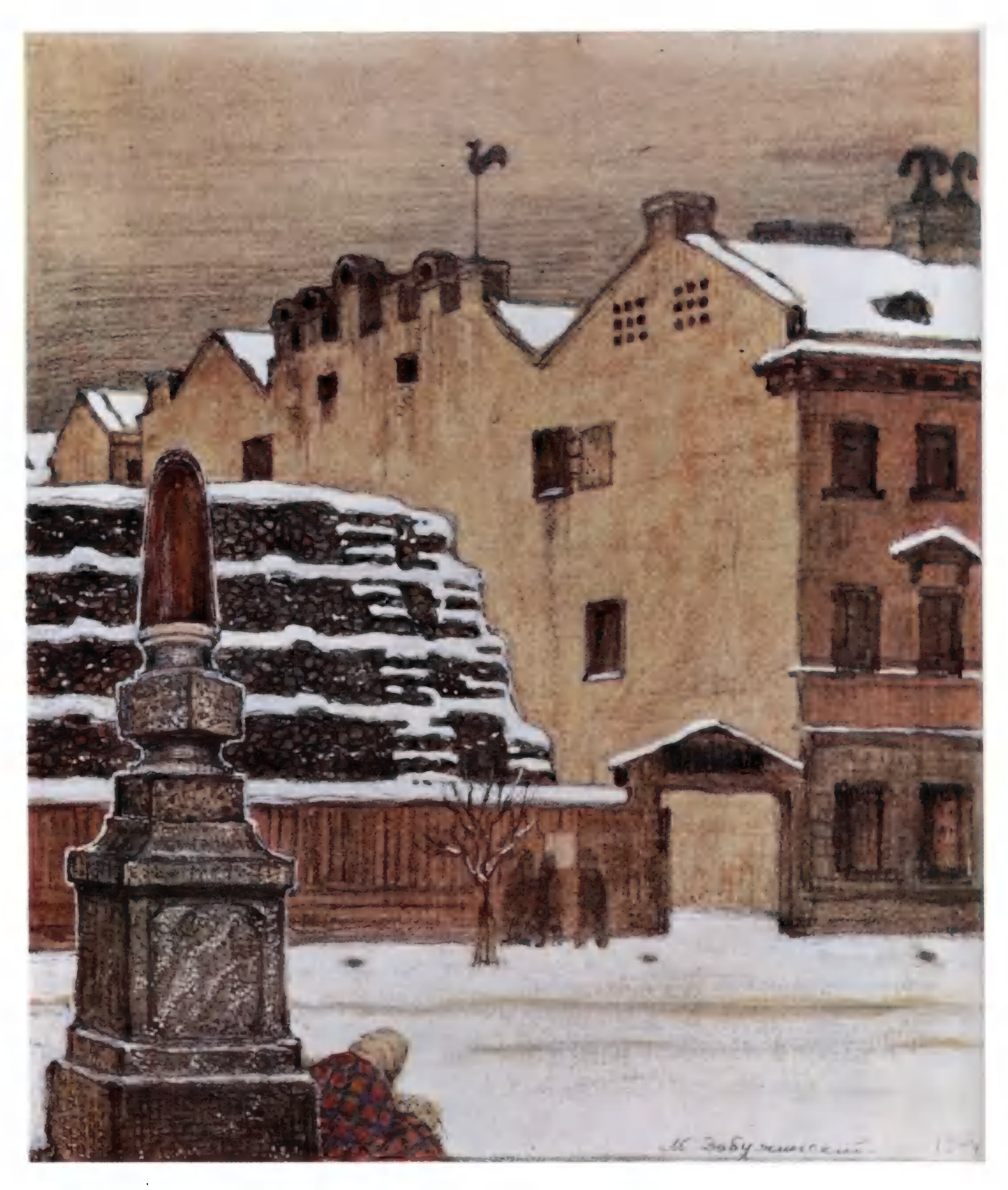
Эскиз костюма к «Месяцу в деревне». 1909

Вильна. Трущобы
Акварель, гуашь. 1907

Автопортрет
Гуашь, акварель. 1910

Типы Петербурга. Продавцы сбитня
Акварель. 1910

Типы Петербурга. Охтенка
Акварель. 1909



В ротах. Зима в городе
Акварель, белила. 1904

Петербург
Масло. 1914

Эскиз костюма к «Пиковой даме». 1925

Эскиз костюма к «Пиковой даме». 1934

Эскиз декорации к «Борису Годунову». 1930

Эскиз декорации к «Борису Годунову». 1930

Эскиз костюма к «Тангейзеру». 1930

Эскиз декорации к «Тангейзеру». 1930

Дворик в Каунасе
Масло. 1930

Цирк в Мариамполе
Масло. 1930

Эскиз декорации к «Жизели». 1935

Эскиз декорации к «Евгению Онегину». 1935

Эскиз декорации к «Карлику-гренадеру». 1935

Эскиз занавеса к «Радвиле Перкунасу». 1936

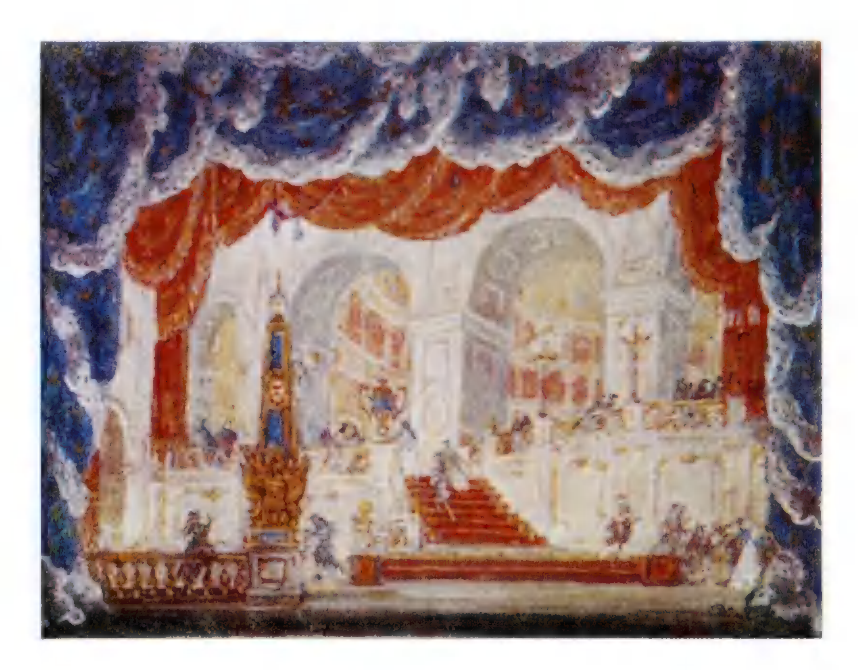
Эскиз костюма к «Радвиле Перкунасу». 1936

Эскиз костюма к «Князю Игорю». 1934

Эскиз декорации к «Русскому солдату». 1942

Эскиз декорации к «Русскому солдату». 1942

Эскиз декорации к «Ленинградской симфонии». 1943



Эскиз декорации к «Балу-маскараду». 1940

Эскиз декорации к «Воццеку». 1952

Эскиз занавеса к «Борису Годунову». 1930

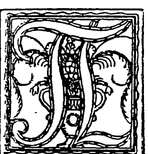
Эскиз декорации к «Хованщине» 1949

Комната в саду
Акварель, гуашь. 1946

Сады в Бельвю
Акварель, гуашь. 1946

Иллюстрация к «Воздушному кораблю» М. Лермонтова
Акварель. 1947

ВТОРАЯ ВИЛЕНСКАЯ ГИМНАЗИЯ



риехавший из Петербурга гимназист в нашей гимназии, весьма демократической по составу учеников, был явлением редким, но на меня поглазели и отстали, как было и в Кишиневе, и я акклиматизировался. Хотя в 4-м классе, куда я поступил, я был второгодником, успехи мои, несмотря и на репетиторов, были «так себе», и в следующие классы я тоже переходил с грехом пополам. Это была уже третья по счету гимназия, где я учился, опять с новыми учителями, с новыми товарищами, новым бытом. Ко всему этому надо было привыкать.

В быту гимназической жизни привлекательного было мало. Учителя держались по-чиновничьи, официально, и некоторые наводили смертельную скуку, но они были довольно безвредны, и их мы меньше дразнили, чем в петербургской гимназии.

Директор Бржезинский, со своей круглой рыжей бородой, в синих очках и синем вицмундире, показывался редко, был сумрачен, с постоянным выражением какого-то отвращения на лице. Но это был человек спокойный и, как позже мы убедились, очень порядочный и добрый. Мы его уважали.

Оригинальной фигурой был наш батюшка — протоиерей, отец Иоанн Берман. Все знали, что он крещеный еврей (и кажется, из кантонистов), был учен — кончил духовную академию — и объяснял предмет интересно. Но в классе его не очень любили — был сердит и придирчив. Вскоре после моего поступления он помер и перед смертью получил высочайшее разрешение переменить фамилию на Медведева.

Мои новые товарищи были симпатичные, умели хорошо подсказывать, передавать шпаргалки и делились со мной подстрочниками.

В моем 4-м классе, на «камчатке», как в гимназиях называлась последняя скамейка, заседали ветераны — второгодники, один был даже чудо-третьегодник. Они басили, а некоторые уже брились. Вся эта компания через год исчезла из нашей гимназии и нашла приют в Шавельской [гимназии], куда охотно принимали наших неудачников.

В нашей гимназии были ученики четырех разных вероисповеданий — и было четыре законоучителя: у православных — о. Берман, у лютеран — корректный пастор Брик, а у католиков — маленький, приветливый ксендз Олехно. Класс еврейского закона божия вел рыжебородый Вольпер, носивший, как все учителя, вицмундир с золотыми пуговицами. Нас интриговало: о чем между собой беседовали в учительской эти четверо толкователей веры?

Все православные гимназисты обязаны были ходить в нашу церковь по субботам и воскресениям, чего не требовалось ни в Петербурге, ни в Кишиневе, но в «северо-западном крае», политически продолжавшем быть подозрительным, это требовалось по высоким государственным соображениям.

В собор мы шли, предварительно собравшись в гимназии и проверенные, парами и по росту, как институтки. В этом соборе св. Николая —

очень красивого рококо, — переделанного из костела св. Станислава, приходилось выстаивать всю бесконечную архиерейскую службу в тесноте и духоте (я раз чуть не лишился чувств). Может казаться маловероятным, но на торжественных богослужениях должны были присутствовать гимназисты не только православные, но и католики и лютеране. Лишь евреи были освобождены.

Все эти церковные обязанности только смущали мою религиозность, даже вредили ей, и мне уже и в голову не приходило пойти самому, по собственной инициативе в православную церковь, между тем с детства, с Новгорода, я так любил уютную и сердечную атмосферу православной службы, особенно всенощной, но теперь я предпочитал костелы. В Вильне они были замечательной красоты, полные света и торжественности, и было истинное наслаждение слушать в них могучие звуки органа [...]

Нас старались воспитывать в патриотическом духе и этому должна была служить... наша гимнастика. Руководил ею Ос. Ос. Струсевич, веселый поручик Троицкого пехотного полка (носивший фуражку с белым околышем и имевший чрезвычайно красные губы и ярко-рыжие бакенбарды), который нас также учил и военному строю, — что было только что тогда введено в гимназиях, — командуя звонким и бодрым голосом: «Ать-два, ать-два, ряды вздвой, смирна-а!» На войне 1914 г. он оказался, говорят, необыкновенным храбрецом и заслужил Георгия. Под его дирижерством мы распевали воинственные песни: «Взвейтесь, соколы, орлами» и «Многи лета, многи лета, православный русский царь, дружно-громко песня эта пелась прадедами встарь». С этими песнями 1 мая мы отправлялись всей гимназией, маршируя в ногу, через весь город, в Закрет на «маевку» — единственное приятное воспоминание о моей гимназии. В лесу мы дурачились и веселились, и даже некоторые учителя вылезали из своих футляров, а иных мы даже качали (а одного раз уронили).

Труднее всего мне давались древние языки, а extemporalia (письменные переводы на латинский и греческий языки) были одно мучение. Мы зубрили, как в петербургской и кишиневской гимназии, этимологию и синтаксис обоих языков и засоряли память невероятным количеством исключений, причем эти исключения, изложенные в учебниках стихами, запоминались навсегда, а сами правила забывались! (до сих пор помню, конечно, предлоги «Ante, apud, ad, adversus» и т. д. или из слов других на «us»: «tribus, arcus, porticus, idusiduus, domus, manus» или «vulgus» — «чернь — простой народ, имеет чаще средний род» и прочая дребедень). Из-за деревьев не было видно леса: классическая гимназия меньше всего знакомила с самим классическим миром, и о мифологии и об античном искусстве я несравненно больше знал из домашнего чтения. Когда я находился в 7-м классе, министр Зенгер оказал гимназистам великое благодеяние — отменил ненавистные extemporalia, на которых все «резались», и в то же время велел нас знакомить с греческими и римскими древностями. В классе появились таблицы с изображениями вооружения греческих и римских воинов, колесниц и проч., но очень скучные и нас мало заинтересовавшие.

Я вообще не был способен к языкам, лишь помогала хорошая память, и в результате от многолетнего изучения древних языков, кроме тех исключений, запомнилось несколько отрывков из «Илиады», басня Эзопа «О мухах», немного строф из «Метаморфоз» Овидия и кое-что еще[26], может быть несколько больше, чем помнил Онегин, и то только потому, что самому хотелось заучить все это, а не по принуждению. Латинские и греческие уроки были для меня самой настоящей «трудовой повинностью». (Выражения этого тогда еще не знали.)

В общем, мало кто из учителей мог в нас возбудить интерес к предмету, только в начале моего учения в Виленской гимназии я с удовольствием изучал... географию.

Про нашего учителя географии — старика с орлиным носом, Сергеева, у которого через весь лоб шел большой шрам, ходила легенда, что это след от индейского «томагавка», и, хотя других доказательств, что он путешествовал по Северной Америке, не было, — мы верили.

Я с увлечением стал тогда чертить географические карты, не только как урок, но для себя. Меня еще в детстве занимали формы материков и островов, извивы рек и цветные зигзаги границ. Все это я рассматривал еще маленьким на тех рельефных картах двух полушарий, что висели на стене моей детской, над самой кроватью. Теперь я еще внимательнее стал всматриваться в географические очертания и силуэты и замечал необыкновенное *изящество* их и как бы органическую структуру. Я любил также находить разные странности в береговых линиях и контурах разных земель, озер, заливов и не только видел «льва» в Скандинавии, «даму» в Англии, «сапог» в Италии, меня удивляли и странные повторения некоторых географических очертаний (напр., Пелопоннеса и галлиполийского «трезубца», голландского Зюдерзее и каспийского залива Карабогаза, одинаковые косы — Мемельская в Прибалтике и Кинбурнская в Крыму и забавляла курьезная закорючка мыса у Бостона, и мне хотелось побывать во всех этих уголках. (Впоследствии, во время моих странствий, я действительно попал и в Голландию, и на Мемельскую косу, и на тот американский завиток (Cape* Cod), побывал и в «пасти» скандинавского льва, и в «голенище» итальянского сапога.)

Я сделал тогда для себя с увлечением несколько больших карт, раскрасил их, наклеил на коленкор и развесил в своей комнате, приделав палки для отвеса.

Это были настоящие уроки рисования, которые я себе задавал: тут надо было добиваться точного сходства и упражняться в сохранении пропорций. Глаз мой и «умение видеть» на этом действительно развивались, а Сергеев мне ставил 5 баллов.

Уроков рисования с 4-го класса в гимназии не было, но, по желанию отца, мне отдельно давал уроки учитель Колесников, путного, впрочем, было мало. Он только показал мне несколько акварельных приемов и научил, как надо наклеивать на доску бумагу, намачивая ее. Потом я начал было посещать и школу рисования Трутнева, седого одноглазого худож-

* Мыс (*англ.*)

ника-передвижника, которая помещалась в одном из флигелей 1-й гимназии. Но там было совершенно то же самое, что и в петербургской Школе Об[щест]ва поощрения художеств, те же скучные гипсы — акантовые листья, уши и носы, та же штриховка, — и все было совсем неинтересно, и я скоро перестал туда ходить.

С первых же лет жизни в Вильне я начал самостоятельно рисовать с натуры. Тщательно нарисовал карандашом нашу усадьбу со стороны обрыва, с заборами, крышами и тополями, а съездив раз в Троки, нарисовал развалины замка на озере — общий вид и детали — фрески в амбразуре одного окна, а также, что мне очень трудно далось, пейзаж около Вильны — холм с молодыми дубками, — все это были мои первые внимательные и грамотные рисунки, если не считать совсем детских в Пятигорске и в Новгороде с натуры.

Одновременно в свободное время от уроков я делал копии с разных гравюр из «Нивы» и других журналов; сделал «Диану на крыльях ночи» Брюллова сепией, но больше любил рисовать пером (причем употреблял самое маленькое, чертежное). Это пришло как-то само собой, без чьего-либо совета и примера. Особенно старательно я сделал копию с офорта Шильдера (подражателя Шишкина) «Сосны в тумане», очень всеми, кто видел, одобрявшуюся, а с деревянной гравюры Матэ — голову репинского хохочущего запорожца (мне было тогда уже лет семнадцать), где я постарался передать сочность штрихов этой отличной гравюры.

Эти рисунки в одну из моих поездок на Рождество в Петербург я взял с собой, и они были показаны художнику Каразину[27], бывшему тогда в славе, который сказал: «Хотя по копиям трудно судить о таланте, но из этого молодого художника может получиться гравер замечательный...».

Мои тетрадки я испестрял рисунками на темы из прочитанного или из изучаемого в классе — всегда в смешном виде — и карикатурами на товарищей и учителей, а обложки тетрадей украшал узорными надписями, подражая отцу, который, как я видел еще в моем детстве в Петербурге, всегда снабжал синие обложки своих казенных «дел» заглавиями из фантастических, очень затейливых и оригинальных букв своего изобретения[4*].

За мной в гимназии стала утверждаться «слава» карикатуриста, моей мишенью были, конечно, прежде всего учителя. Почему-то мы в классе решили, что они все пьяницы и устраивают общие попойки, и я изображал, как одни из учителей пьют из рюмок, другие — из горлышка водочных бутылей, третьи валяются под столом пьяные, как стельки — Convivium precertorum nostrorum[*]. Больше всего я любил делать карикатуры на нашего латиниста, краснолицего, с большой бородой увальня, изображая его в самом неподобном виде, и я думаю, что он в конце концов узнал

[4*] В моих школьных тетрадках и было собственно начало того, что в далеком будущем развилось уже серьезным образом, — шрифты и обложки книг, в огромном количестве мной нарисованные, что стало одно время как бы моей специальностью и дало мне в области русской книжной графики имя[28].

[*] Пир наставников наших (*лат.*).

об этом и, может быть, мне и мстил, ставя плохие баллы. Мои товарищи большей частью забирали себе эти рисунки.

Когда я был в 5-м классе, приезжал в Вильну министр Делянов и посетил обе виленские гимназии, наводя, конечно, всеобщую панику. Говорили, что наша гимназия ему понравилась, а 1-я — нет. На эту тему я и сделал карикатуру, которая имела большой успех в гимназии.

Было же так: Делянов со свитой (в ней был и наш страшный попечитель учебного округа Сергиевский с отвислой губой и какие-то чиновники) появился в нашем классе во время урока французского языка. Я только что сел на место, окончив переводить несколько фраз из «Prascovie, ou La jeune sibirienne» * Ксавье де Местра, и хитрый учитель перед рассевшимся на наших партах синедрионом сейчас же снова вызвал меня. Повторить то же самое уже без всяких ошибок было нетрудно, и старик министр, улыбаясь, одобрительно кивал лысой головой. Если другие наши учителя так же схитрили, то понятно, что Делянов остался доволен нашей гимназией. Почему был недоволен Первой, не знали, но все об этом говорили.

Я нарисовал после этого улетающего на облаке и стоящего на одной ножке в балетной позе носатого Делянова с рогом изобилия в одной руке, из которого на группу наших учителей сыпятся ордена, а на голову директора садится генеральская треуголка с золотым позументом, толпе же огорченных и сердитых учителей 1-й гимназии Делянов другой рукой показывает шиш. И я напророчил: наш директор вскоре получил чин действительного статского советника.

Эту карикатуру мой одноклассник Сережа Берман (сын законоучителя) забрал себе и показал отцу, тот же, к моему ужасу, отнес ее в учительскую, и будто бы там все хохотали, а директор рисунок оставил себе. История эта так и забылась, но в гимназии моя слава карикатуриста росла.

Обе виленские гимназии считались очень строгими. Особенно зорко наше начальство следило за исполнением гимназистами правил поведения и ношения форм. Была особая книжка, которую мы должны были иметь при себе, где эти правила были напечатаны. Там, между прочим, запрещалось «ношение перстней, колец, усов и прочих украшений» и, конечно, куренье где бы то ни было. За поведением гимназистов на улицах следили ненавидимые нами «помощники классных наставников», а также наш старший сторож, отставной жандармский унтер с седыми бакенбардами (довольно, впрочем, добродушный старик), обязанностью которого было также проверять на дому, действительно ли болен отсутствующий на уроках ученик. Раз, когда я оставался дома, он для этого контроля появился и у меня, к его удаче в отсутствие моего отца, иначе он бы его спустил с лестницы! Дома же я оставался часто, когда просто не успевал приготовить уроков, и тогда отцу приходилось писать в гимназию или о моей какой-то «головной боли», или о классическом предлоге — «расстройстве

* «Параша, или Юная сибирячка» (*франц.*).

желудка», или, чтобы не сочинять, — загадочно и глухо: «по семейным обстоятельствам», что уважалось тоже.

Для нас, гимназистов, зимой большим развлечением было кататься на коньках в Бернардинском саду. Большой каток освещался матовыми электрическими фонарями, играла военная музыка, и «резать лед» в аллеях под ветвями деревьев, покрытых пушистым инеем, было восхитительно! Этот каток был, собственно, зимним клубом, где собиралось виленское общество, главным образом, конечно, молодежь. Многие приходили просто потолкаться, посмотреть, как изощряются конькобежцы, поболтать и поухаживать — совсем так же, как приходили на бал в дворянское или в офицерское собрание, и барышень на этот каток, как было и на балах, часто сопровождали мамаши. Место это считалось вполне приличным, но гимназистам надо было иметь особое разрешение, и после какого-то часа кататься на коньках строжайше запрещалось, ослушников же (за этим следили вездесущие ненавистные «помощники классных наставников» — гимназическая полиция) на другой день наказывали оставлением после уроков в гимназии на час или два. Наказание было скучным, похожее на карцер. Наказуемых (их набиралось иногда довольно много) собирали в класс «еврейского закона божия» — самую унылую комнату гимназии, с окном, упиравшимся в стену узенького переулка Скопувки, и дежурный надзиратель, уткнувшись носом в книжку, нас сторожил (незавидное занятие — сам изнывал от скуки). От нечего делать мы вяло готовили уроки и всегда разболевалась голова.

На катке, конечно, блистали офицеры (в Вильне они были «всех родов оружия»), и особенно лейб-драгуны 4-го Псковского ее величества полка — пожиратели всех сердец, — у которых была замечательно красивая форма (сочетание темно-зеленого и розового цвета сукна с серебром), так что мы, гимназисты, «синяя говядина», чувствовали себя париями.

Зато впоследствии (я был уже солидный шестиклассник и франтил), как я был доволен и как наконец восторжествовало мое гимназическое самолюбие, когда один хлыщеватый драгунский вольноопределяющийся в потемках около того же самого катка принял меня за офицера: я был высокого роста, и мое форменное светло-серое пальто было совсем офицерского покроя. Он вытянулся и взял «под козырек», я же нашелся и вежливо сказал: «Пожалуйста, не беспокойтесь, проходите» (как говорил мой папа юнкерам и кадетам в таких случаях), тут же расхохотался.

Однако торжествовать приходилось редко, с нашей солидностью начальство не считалось, и однажды я попался, посетив каток без разрешения, был оставлен на час после уроков. Но вдруг в этот «карцер» вошел инспектор, он же наш «грек», корректный Александр Иванович, и, сделав вид, что ужаснулся, что великовозрастный гимназист тут сидит рядом с приготовишками, с пафосом воскликнул: «Что я вижу — стыд и позор! Идите как можно скорее домой». Но это был очень редкий случай амнистии, и потом в гимназии было много смеху и разговоров об этом.

В начале гимназии я ни с кем из товарищей по классу особенно близко не сдружился, и у меня никто не бывал — были лишь приятельские отношения.

Но в 5-м классе я сошелся с Алешей Рогаль-Левицким, который был по своему развитию и начитанности головой выше меня, да и был старше.

Это был болезненный юноша и еще недавно перенес какую-то тяжелую болезнь, был, несомненно, чрезвычайно способен, но почему-то совершенно не учился и был «последний ученик». Он сидел уже второй год в классе, и ему грозило за неуспешность исключение из гимназии. Но к этому он относился совершенно равнодушно. Я с увлечением читал Достоевского, и его мысли были часто темами наших разговоров. Для своего возраста Алеша был необыкновенно начитан, знал Шопенгауэра и, казалось, имел уже свое определенное миросозерцание — был убежденный пессимист и старался и меня обратить в эту веру (и в свое безверие) — у нас были горячие споры. Я не сдавался, так как, вопреки всем доводам, был в противоположность Алеше оптимистом. Он меня заразил своим интересом к психологии, и по его совету я прочел тогда, в 5-м классе от доски до доски толстую «Педагогическую психологию» Каптерева[29] и из нее и из популярных книжек издания Павленкова познакомился с некоторыми философскими учениями. Вообще от него я очень много узнавал, и у меня осталась самая благодарная память о нашей дружбе.

В это время произошло большое событие в нашей семье — женитьба отца после развода с моей матерью (он женился во второй раз на дальней родственнице[30], тоже из рода Добужинских), и тут наступил перелом в моей сознательной жизни. Мы переехали в город, поселились в новом доме на красивом Георгиевском проспекте[31], стало комфортабельней, но уже прежнего уюта не было, не было и сада.

Но совсем близко, за мостом на другом берегу Вилии, стоял совершенно еще тогда не тронутый густой лес, Зверинец, — бывший заповедник виленских магнатов, где водились когда-то олени и кабаны. В этом лесу был устроен всегда пустующий каток, и было приятно на морозе кататься там в одиночестве.

В моей комнате я повесил мои сытинские лубочные картинки[32] — «Полкана-Богатыря», «Ивана-царевича на сером волке», «Анику-воина и Смерть». Тут я вяло готовил уроки и очень много читал — как никогда еще раньше: меня очень увлек Фламмарион[33] — его фантастические романы «Урания» и «По волнам бесконечности» открывали какие-то новые, головокружительные перспективы. Тогда же я зачитывался Достоевским — он так отвечал моим настроениям... До «Братьев Карамазовых» я тогда еще не добрался, но «Записки из подполья», «Маленький герой». «Подросток» волновали меня чрезвычайно. Когда я прочитал «Преступление и наказание», мне захотелось впервые иллюстрировать Достоевского[34] — пробовал, но у меня не выходило.

Я мучительно ревновал отца и очень скучал по няне, которая меня выкормила и воспитала, уехавшей в Петербург, откуда она мне писала — своим корявым почерком — полные любви письма.

Отец, конечно, видел, что мне тяжело, был по-прежнему ласков со мной и все делал, чтобы меня заинтересовать тем и другим и развлекать. Тогда я начал учиться на виолончели у бригадного капельмейстера, виолончелиста (отец купил мне по случаю хороший немецкий инструмент).

Я стал заниматься и фотографией, и моя комната одно время обратилась в лабораторию с эйкснегенами, гипосульфатами, пробирками и ванночками для проявления пленок. Отец мне часто покупал билеты в театр — там одно время была оперетка (я видел «Периколу» и «Дочь рынка» и другое); играла и хорошая драматическая труппа Незлобина[35] — ставили Островского и Шекспира.

Он также устраивал мне поездки в Петербург на Рождество и летом, и эти поездки были для меня всегда как истинный праздник.

В гимназии у меня произошла катастрофа — я был оставлен в 6-м классе на второй год — провалился на латыни, да и вообще в моем подавленном состоянии я учился без всякого интереса и шел одним из последних в классе. Это было большое горе и удар по самолюбию, я должен был разлучиться с перегнавшими меня товарищами, с которыми уже начал сходиться, и предстояло сидеть в одном классе с «мальчишками», а главное откладывалось на целый год окончание гимназии и казался недостижимо далеким желанный университет — «рай свободы», как он мне представлялся.

После моего провала, летом, для моего утешения отец меня отправил в Петербург. Я гостил на мною любимом Каменном острове у дяди доктора[36] и ненадолго съездил в Выборг, куда переселилась одна милая семья из Вильны, друзья отца. Была занимательная поездка по шлюзам на Иматру. Этот бешеный каскад меня поразил, сама же Финляндия очаровала: и сосновый лес, и огромные круглые камни в лесу, и мягкие ярко-зеленые мхи, и главное — тихие белые ночи, которые еще стояли, — все напоминало полузабытые впечатления самого раннего детства в Райволе...

Вскоре же мы со Сташей получили приглашение от дяди Феди приехать погостить к нему в Эстляндию, в Силламяги.

Там оказалось совсем прелестно! Высокие сосны, смолистый запах, шуршание гравия под ногами, шум серого моря... Было дождливое и сырое лето, но и дождик, и сырость были какие-то уютные.

Дядина дача находилась у самого моря, и все время был слышен прибой. Тетя Ася страшно кашляла, и это было ее последнее лето.

К ней у нас со Сташей совершенно изменилось отношение: мы поняли, что ее резкости объяснялись ее болезнью, а то, что мы знали, что она приговорена, возбуждало особенную нежность и жалость к ней. Она много знала и много читала, с ней бывало интересно и забавно — юмор ее не покидал и во время болезни.

Рядом жил с семьей Иван Петрович Павлов[37], известный ученый-физиолог. Он был женат на сестре тети Аси, «тете Саре», как с детства я ее называл, — Серафиме Васильевне (они были Карчевские), добрейшем существе, с ямочками на щеках и с такими красивыми глазами, как у тети Аси.

Иван Петрович был приятелем дяди Феди, и отец мой его любил. Он был ворчун, постоянно чертыхался от своей горячности и был знаменит как чемпион игры в «подкидного дурака»: никто никогда не мог его обыграть, а он неизменно торжествовал. Другим его увлечением на даче

была игра в городки, или «рюхи», знакомая мне по Новгороду, в ней мы все принимали участие, где тоже он отличался. С молодежью он был сам молод и весел.

Там же гостил брат Ивана Петровича — Дмитрий Петрович, проф[ессор] химии Варшавского университета. Он был очень высок и худ и такой же бородач, как и его брат, говорил хриплым басом, балагурил и смешил наше общество до упаду.

По соседству жили Терские, друзья Павловых, где были две барышни — Фаина и Соня; Дмитрий Петрович нас со Сташей выдал за студентов, приехавших на каникулы к своим дяде и тете (а я как раз тогда остался на 2-й год в 6-м классе. . .), а потом сам нас коварно разоблачил. С этими девицами, умненькими и веселыми, мы со Сташей вели разные серьезные разговоры и устраивали «дебаты», причем Сташа провозглашал себя славянофилом, консерватором и пессимистом, а я, наоборот, — западником, либералом и оптимистом, и в спорах мы состязались перед сестрами в остроумии (а раз, не сойдясь во мнениях, в присутствии этих благовоспитанных барышень жестоко повздорили, чуть не поругались — совсем по-мальчишески).

То лето, такое богатое впечатлениями[38], я закончил еще поездкой в Новгород, где давно не был, и, к счастью, успел повидать всех, а через год дедушка, баба Дуня и дядя Тима, уже оканчивавший тогда Технологический институт, все как-то странно, один за другим, скончались от какой-то горловой болезни.

Учиться второй год в том же классе было нетрудно, и у меня было много свободного времени, но я медленно сходился с новыми товарищами и все перемены между уроками проводил среди прежних приятелей, в их 7-м классе. Тогда завелся обычай собираться на дому у одного из них — маленького Юльки Залкинда, с которым я особенно сдружился (несмотря на то, что он был 1-й ученик в классе, «первых учеников» у нас в гимназии не любили), в квартире его брата, милейшего доктора, рыжебородого Вильгельма Сигизмундовича. Иногда появлялась старозаветная старушка, мамаша, в шелковой наколке, угощавшая нас крепким чаем с печеньем-ломом. Там иногда мы музицировали. Доктор был хороший пианист, брат его играл на альте, я приносил свою виолончель, а Сережа Берман (Медведев) скрипку, и мы исполняли для собственного удовольствия нетрудные квартеты или трио. Терпеливыми же слушателями были остальные трое из нашей компании: немцы Лукас и Велер и полушвейцарец Юлий Грожан (сын учителя французского языка).

Последний нас огорчал полным отсутствием слуха, мы им занялись, и он на наших глазах прогрессировал, а позже, студентом, стал постоянным посетителем оперы и даже не очень фальшивил, напевая мелодии.

Часто мои товарищи засиживались играть в карты, которые я терпеть не мог, и меня так и не научили винту, которым те увлекались, и, пока они занимались этим делом, я сидел сбоку и рисовал. Толстяк Медведев, поджарый Лукас и густобровый Грожан были неизменными объектами моих карикатур. Все это доктор забирал себе, и за два года нашего «клуба» у него образовался целый альбом моих рисунков.

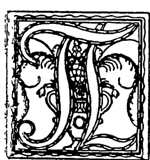
Нравственность наша оставалась чистой, хотя мы и любили похохотать над неприличным анекдотом и посквернословить ради зубоскальства.

Мы были совсем невинны в вопросах политики, и в нашем кружке почти не касались серьезных тем. Кто-то раз принес книжку запрещенного Писарева, и я ужаснулся его циничному развенчанию Пушкина[39] [...]

Тогда ни я, ни другие не могли предполагать, что наш Юлька Грожан впоследствии станет крайним социалистом, что, впрочем, не мешало мне продолжать дружить с ним и его любить, он же никогда не совращал меня в свою веру.

Я без труда перешел в 7-й класс. 7-й и 8-й классы считались уже преддверием университета, и я сразу почувствовал себя возмужавшим и уверенным в своих силах. Наступившее же лето 1893 г. было одним из самых замечательных в моей жизни: я первый раз поехал к моей матери в деревню, в Тамбовскую губернию, и погрузился совсем в иной мир.

ПОСЛЕДНИЕ ГИМНАЗИЧЕСКИЕ ГОДЫ



После первой поездки к моей матери я возвратился в Вильну совсем обновленным и от прежнего подавленного состояния освободился. То, что заветный аттестат зрелости уже не за горами, а с ним и университет, примиряло с гимназией, только бы теперь скорее ее кончить! В этом бодром настроении и прошли два последних года в гимназии, появилась жизнерадостность — точно взошло солнце.

Но ничем особенным я не мог бы похвалиться за эти два года. Учиться мне было легко, с удовольствием даже заучивал наизусть Овидия и Горация и без труда перешел из 7-го в 8-й класс. Я продолжал много читать, кончил всего Достоевского, прочел «Войну и мир» во второй раз и много романов Золя (особенно мне понравились «Oeuvre» *) и «Ventre de Paris» **, а в 8-м классе увлечен был Жорж Занд и Гофманом.

Но в общем я мало сидел дома и проводил время довольно легкомысленно и пусто, стал посещать балы в Офицерском и Дворянском собраниях, и у меня завязывались новые знакомства.

На Рождестве, семиклассником, я побывал в Петербурге и съездил впервые в жизни в Кронштадт, где жило «святое семейство», как отец называл семью Черкасовых. Уютнейшим образом я провел среди них дня три. Надичка, мой самый первый друг детства, уже кончала один из петербургских институтов, носила длинное платье и была очень мила со своей стройной шейкой, украшенной родинкой, и в гладкой прическе. Я попал к ним в самое радостное время — Надя была помолвлена с военным инженером, бароном Клодтом (фон Юргенсбург), и никто не подозревал, что Константин Семёнович, ее отец, через месяц внезапно скончается посреди своих детей... Через год я встретил Надю на вокзале

* «Творчество» (*франц.*).
** «Чрево Парижа» (*франц.*).

в Вильне, когда она ехала со своим мужем в свадебное путешествие в Париж. Она была очень красива, очень элегантна, и мне было странно, что ее муж старше ее, но было приятно сознавать, что моя сверстница теперь замужняя дама и баронесса: это как-то подымало меня самого в собственных глазах...

После первого лета в Тамбовской деревне, а особенно после второго, где я столько рисовал с натуры, я себя все больше чувствовал художником. Мои карикатуры в нашем «клубе» продолжались — он существовал еще год, пока мои товарищи, перегнавшие меня, не окончили гимназию и не рассыпались по разным университетам. Теперь я изощрялся в моей технике и придумал из озорства и для эффекта «жирные штрихи», которые имели большой успех у моих невзыскательных друзей. В этом я никому не подражал; кроме Вильгельма Буша и Каран д'Аша, я видел только вялые и пошлые карикатуры в «Стрекозе», «Шуте» и «Осколках»[40], которые мне ужасно не нравились. Среди моих сотоварищей не было художников, только в 8-м классе появился новичок Цивинский, отлично рисовавший одним тонким штрихом «галантные» сюжеты, но он меня не заразил.

Будучи в 7-м классе, я задумал сделать большую карикатуру—рисунок знаменитого катка в Бернардинском саду с его завсегдатаями, который я часто посещал, но там уж не предавался спорту, а больше наблюдал. Я много трудился над этим рисунком, делал все от себя и тем упражнял свою зрительную память. Этот рисунок со многими персонажами виленского общества пошел по рукам и составил мне даже «славу» в Вильне, а многих, говорят, и обидел.

В гимназическое время в Вильне я только пассивно вбирал впечатления и неизменно любовался, но рисовать город я начал лет через 6—7, после окончания гимназии, когда созрела потребность к этому и уменье, — после мюнхенских лет и поездок в Венецию и Париж. И долгая разлука помогла тому, что мои глаза раскрылись. Помню только один рисунок Вильны, сделанный на память в «импрессионистической манере», но уже в студенческое время («Костел св. Екатерины ночью»).

С переездом к нам второй жены моего отца — Костуни (я был еще в 6-м классе) — я ее теперь стал называть, к огорчению отца, официально Констанцией Оттоновной — началась новая жизнь и новые порядки. С ней я сойтись не мог[41], не знал, о чем говорить, она тоже, да и в дальнейшем, когда появились дети, Олег и Ольга (Ляля)[42], которых я очень полюбил, это не приблизило ее ко мне. А тут встала еще новая стена: моя так называемая «мачеха» невзлюбила брата, Игоря (правда, он был шалун), и отец, который его обожал, скрепя сердце, отдал мальчика интерном в кадетский корпус во Пскове, что было лучшим выходом. Там оказался очень умный и заботливый воспитатель, а кроме того, во Пскове жили тогда Маклаковы (мой дядя был туда переведен начальником пехотной дивизии), и Игорь по воскресеньям мог ходить к своей тете Кате. Позже, приезжая в Петербург, я по дороге всегда останавливался во Пскове, брал номер в гостинице «для проезжающих», и мы с ним «ку-

тили», объедались знаменитыми виленскими колбасами, которые я привозил, и я читал ему вслух что-нибудь из Марка Твена или из Гоголя.

Дома было все то же, только, когда я был в 8-м классе, родилась моя сестра, чудная девочка, ее назвали Ольга-Рогнеда, хотя священник не хотел этого языческого имени.

Зимой же произошло большое несчастье: Констанция Оттоновна однажды вечером поехала на прогулку в коляске, лошади чего-то испугались и понесли, кучер не мог их сдержать. Она растерялась, выпрыгнула из экипажа и жестоко разбилась. Я помню ужас этого вечера, почему-то зажженные свечи и страшное беспокойство отца из-за ее долгого отсутствия. Он нашел ее в соседнем госпитале в беспамятстве, которое продолжалось много дней. Тут я увидел, как любил эту женщину мой отец, — он не отходил от ее кровати, записывал каждое слово, которое она говорила, медленно приходя в сознание.

Она долго лежала больной дома, и вся квартира пропахла иодоформом. Меня переселили к старикам Добужинским, было чрезвычайно мрачно, — подо мной жил сумасшедший, косноязычный еврей, которого какие-то негодяи дразнили, а он дико мычал. Я затыкал по ночам уши от ужаса.

Здоровье жены моего отца после этого несчастья совершенно пошатнулось, у нее развился туберкулез, отец ее возил в Закопане, в австрийский курорт, потом она ездила на кумыс в Пермь, но все было безуспешно. От ее красоты ничего не осталось, она стала невероятно худа и крайне нервна, но прожила еще шесть лет...[43]

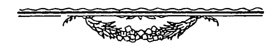
Из внешних событий, которые произошли, когда я был в 8-м классе, была смерть имп. Александра III, после чего пошли всякие слухи и легенды о молодом царе — все от него ждали какого-то обновления, и общее настроение в Вильне было тревожное и полное каких-то надежд. Нам в гимназии почти не говорили о политике, также и национальные вопросы совсем не затрагивались.

Выпускные экзамены я сдал с подъемом и благополучно[44] (едва не удостоен был серебряной медали — не хватило одного балла!) и наконец получил из рук директора Бржезинского долгожданный аттестат зрелости. Поздравляя меня и пожимая руку, директор неожиданно сказал: «А у меня все хранится ваша карикатура на Делянова» и пожелал мне дальнейших успехов (это был тот рисунок, который я сделал в 5-м классе!).

После этого торжества, выходя гурьбой из гимназии, мы первым делом сорвали с фуражек гимназические серебряные значки, лавровые листья и буквы «В.2.Г.» и побросали их в тротуарную канаву, «ринншток». С соседом по парте, Пушкевичем, мы пошли ко мне в пустую квартиру (отец с семьей был в лагере, в Оранах, и я оставался один в Вильне с денщиком, он же повар) и откупорили бутылку вишневой настойки, которая ждала этого дня 6 лет! (На этикетке отец написал: «1889 г. Открыть в день окончания Славушкой гимназии»). Увы, кто-то из денщиков за эти годы не утерпел, соблазнился этим нектаром и налил какой-то кислятины!

У меня уже была заготовлена студенческая форма. Так как получившему аттестат сомнений в приеме в какой бы то ни было университет не

было, то окончившие гимназию обычно в эту форму сразу же облачались. И я, переодевшись в белоснежный, совсем офицерский китель с золотыми пуговицами, с орлами и надев летнюю студенческую фуражку с белым верхом и синим околышком, сейчас же пошел щеголять в «телятник» (так назывался в Вильне бульвар) и в Ботанический сад. И сколько было встреч, восклицаний и поздравлений — мое тщеславие могло быть удовлетворено! Я встречал еще таких же счастливцев, как и я, и мы уселись демонстративно в запретном еще вчера гимназистам летнем ресторане и молодецки потребовали полдюжины пива.



Памяти моей матери

ДЕРЕВНЯ

усскую деревню и помещичью жизнь мне пришлось узнать в моей молодости довольно поздно, детство же мое было полно самых разнообразных впечатлений от поездок по России. Кроме ежегодных посещений Новгорода, мы с отцом ездили из Петербурга и в Финляндию, и в Литву, одно лето провели на Кавказе, а затем целых два года прожили в Кишиневе, откуда ездили в Киев и Одессу. И лишь семнадцатилетним[1] я попал в настоящую русскую усадьбу.

Из Вильны, где я учился в гимназии, я ехал тогда в тамбовскую глушь «знакомиться» с моей матерью. С четырехлетнего возраста я жил с моим отцом и в детстве видел ее редко — у нее давно была своя семейная жизнь. Мать моя тогда уже оставила сцену и поселилась на своем хуторе в Кирсановском уезде. И с тех пор гимназистом, а потом студентом я стал ездить туда каждое лето. Во время этих путешествий я пересекал почти всю европейскую Россию с запада на восток, и сколько было одних дорожных впечатлений! Особенно они были замечательны во время двукратной поездки по всей Волге — от Твери до Саратова, когда я ездил в деревню кружным путем.

Хотя мои детские воспоминания о Новгороде были еще совсем живы, но после «европейского» Петербурга и нескольких лет жизни в барочной и католической Вильне я вначале смотрел на русские города и природу вроде как глазами «чужестранца» и, может быть, отчасти благодаря этому все в деревне воспринималось так особенно остро и свежо. Впервые очутившись там, я не только пассивно вбирал в себя новые для меня впечатления: в том возрасте я мог уже сравнивать с виденным и начинал в себе чувствовать художника. Острота и свежесть не уменьшались в дальнейшие годы — в деревне я не засиживался, всегда был только «гостем», и каждый приезд давал мне всегда что-нибудь новое и неожиданное...

Первый раз я поехал в деревню, только что перейдя в 7-й класс гимназии — большое событие в моей тогдашней жизни, — и был в особенно бодром и жизнерадостном настроении, вдруг нахлынувшем на меня, и в большом волнении от предстоящей встречи с матерью. Отец посоветовал мне по дороге остановиться в Орле, где жила его двоюродная сестра, которую и он, и моя мать знали еще в молодости.

В Орле, совсем как и в Новгороде, на огромной площади пахло сеном и дегтем, под ногами были такие же гигантские булыжники, и меня поразил размах этого города: каменные солидные дома, обширные их сады, необыкновенного простора улицы, вдоль которых вольно носились целые тучи пыли.

Моя двоюродная тетка жила в старинном деревянном особняке на одной из окраинных тихих улиц, неподалеку от самого «Дворянского гнезда», городской усадьбы Лизы Калитиной[2] — предание еще было живо... Дом моей тетки был настоящий «барский», внутри все было комфортабельно и солидно — темные, тяжелые портьеры, старомодная мебель, особенно блестящий паркет, повсюду растения и цветы — от всего веяло домовитой, налаженной жизнью и уютом.

Ольга Григорьевна была хороша в свои 45 лет (года, считавшиеся тогда пожилыми); в чертах ее было что-то цыганское, говорила баском и решительно; у нее были такие же горящие глаза, как и в молодости (я судил по ее старой фотографии у моего отца). Она уже седела и, как полагалось тогда дамам солидного возраста, носила на волосах черную кружевную косынку. Конечно, передо мной была настоящая тургеневская барыня. Неожиданно было увидеть рядом с ней ее дочь Лину, маленькую, горбатенькую и странно одетую в шелковое черное шуршащее платье. Но кузина показалась мне умницей, и мы водили с ней «серьезные разговоры», прогуливаясь по их большому саду и играя в крокет.

Мне хотелось себя настроить поэтически: романы Тургенева я сравнительно недавно прочел впервые, и они были еще мне совсем «осязательны», и я похаживал в мечтательном уединении возле «Лизиной» усадьбы, но, увы, все там было каким-то новым, и блестела только что выкрашенная крыша дома. На старый калитинский сад я мог умиляться лишь издали, видя только верхушки его деревьев, — он был окружен глухою стеной.

Время в Орле промелькнуло бесследно: там я больше никогда не был.

Я ехал всю дорогу в 3-м классе. Удавалось и поспать, вытянувшись на длинной скамейке, пока новый пассажир не усаживался на мои ноги. С тех пор я приучился путешествовать, и провести три, даже четыре ночи в вагоне мне ничего не стоило, предаваться же сну я мог в любой позе, и даже, чем более она была неудобна, тем сон слаще.

В вагоне пахло мужиком, смазными сапогами, махоркой, и каких только типов не приходилось видеть в 3-м классе, каких разговоров не наслышаться, а ночью — подымались всевозможные храпы, и с присвистом, и с чавканьем, и с воркованием, и басистые, и дискантовые (особенно отличались толстяки), слышались сонные голоса и чьи-то бесконеч-

ные споры, под которые я и засыпал. И в следующие годы я ездил к маме почти всегда в 3-м классе, и, если бы записывал все те вагонные диалоги и словечки, накопился бы материал прелюбопытный.

За все мои поездки по России, как ни странно, у меня не случилось никаких особенных приключений и романтических встреч, но всегда казались загадочными пассажирки, едущие в вагоне 1-го класса или в международном, не обращавшие, увы, никакого внимания на гимназиста, путешествовавшего в зеленом вагоне 3-го класса. Раз только, студентом (я ехал тот раз во 2-м классе), всю ночь я проговорил с таинственной бледной и грустной пассажиркой — она лежала на верхней койке, а я внизу; она неожиданно предалась конфиденциям и плакала, а я неловко ее утешал; потом оказалось, что она моя дальняя родственница из Орла! — после никогда больше ее и не встречал. В другую поездку однажды разговорился с гимназисткой, у которой было совсем детское личико. На одной долгой остановке между поездами мы погуляли поздно ночью по пустым улицам незнакомого города, и она стала впадать в сентиментальность, но, когда расставались, я, желая быть «не таким, как все» и поразить провинциалочку, сказал ей: «А я вам руки не поцелую», чем, вероятно, только обидел эту барышню.

На больших станциях я иногда видел шумные проводы и встречи с цветами и военной музыкой, офицеры и губернские франты толпились около синего вагона, в окне же улыбалась заезжая «дива» или местная «львица»; в станционных буфетах (где так особенно вкусно и обильно всегда у нас кормили горячим борщом, пирожками, икрой — чем угодно!) по переполненному залу сновали татары-лакеи с бритыми головами, на длинных столах с белыми скатертями стояли никогда не откупориваемые запыленные бутылки с заграничными этикетками и красовались обязательные пальмы, все шумело, торопилось, и то и дело раздавался зычный голос вокзального швейцара, объявлявшего об отходе того или другого поезда. На маленьких станциях была своя жизнь, по перрону прохаживались под ручку разряженные девицы в расшитых крестиками «русских» костюмах, в бусах и с косами, поглядывая на пассажиров, а гимназисты или телеграфисты «волочились» за ними, разгуливая для шика в пальто внакидку. И никто не подозревал, что за всем этим где-то наблюдает Антон Павлович Чехов, еще никому тогда не ведомый. . .[3]

Я ждал первой встречи с моей матерью с понятным нетерпением: от последнего нашего свидания в Киеве, где она пела в опере (я ее слышал в «Кармен» и «Демоне»), прошло пять лет — громадный срок в моем возрасте. . .

Мама жила в сорока верстах от уездного города Кирсанова, и мы письмом и телеграммой условились, что она меня встретит на станции. В Кирсанов поезд пришел поздно вечером, и, когда я вылез с чемоданом из вагона, ко мне подошла невысокая полная дама и спросила: «Вы Добужинский? Ну, здравствуй», — и крепко поцеловала. Я ее узнал в темноте и неожиданно было увидеть ее в сером шелковом платочке на голове, по-деревенски. Мы переночевали на постоялом дворе Сальникова и

поздно заснули, беседуя при свечах, за самоваром. Она глядела на меня в упор своими зелеными близорукими глазами и задавала вопрос за вопросом. Нежностей не было, она их не терпела — и я все больше узнавал ее голос, ее несколько отрывистую речь, смех, быстрые движения и эти родные глаза. Она все посмеивалась, что я такой длинный и худой «до неприличия», обещала меня откормить, но предупреждала, что пища будет простая, «без всяких ваших городских фокусов», и теперь и на другой день всю дорогу рассказывала про тот край, куда я еду, говорила, что я там увижу настоящие допотопные типы, что я еду в страшную глушь к старосветским помещикам, в провинциальное болото, где трудно жить и дышать, и что там единственный культурный человек — Иван Васильевич... Выехали мы рано, в яркое утро, я успел сбегать на соседний базар, принести к чаю в глиняной махотке удивительных сливок, густых, как сметана, — такие же меня ждали и в деревне.

Ехать пришлось очень долго, мамины киргизские лошадки бежали неторопливою рысцою, позванивали бубенчиками. Работник ее, рыжий Моисей, жалел лошадей и не гнал. Но в разговорах время бежало незаметно. Дорога шла по бесконечным тамбовским хлебным полям, был июнь месяц, парило, и, наверное, небо было тогда в круглых белых барашках. Телеграфные столбы шли в бесконечность, на их проволоках кое-где сидели ласточки или воробьи и иногда висело мочало или клок сена, а раз я увидел, что там каким-то чудом зацепился старый лапоть, — и хоть бы одно деревцо разнообразило монотонную дорогу... Меня поразила ширина большака, сплошь заросшего травой, — куда шире Невского проспекта! Колей было сколько угодно, на выбор. Поразила меня и сама тамбовская земля — этот могучий чернозем, густой и вязкий, прилипавший толстенными глыбами к колесам, когда мы проезжали по лужам. Мы сделали только одну остановку в каком-то селе, был праздник, отошла обедня, и я впервые увидел «русский народ» — баб в цветных платках и ярких кофточках навыпуск и мужиков в смазных сапогах, гуторивших у своих телег. Потом неожиданно раскинулся широкий, во весь горизонт, пейзаж: внизу лежала ровная долина с безбрежными лесами, блестела река Ворона — и у меня захватило дух от этого зеленого простора! А затем пошли овраги, узкие и длинные, с причудливыми разветвлениями, разъедавшие поля по всем направлениям. Мама по дороге меня поучала: это гречиха, это рожь, это овес, это ячмень — я ничего не знал, и она меня стыдила. Она велела мне дышать и дышать, и, действительно, этот вольный воздух точно насыщал меня.

Однообразный пейзаж менялся мало, редкие деревни, которые мы проезжали, не радовали глаз, все было удивительно бедно — соломенные и тростниковые крыши, серые избы с маленькими оконцами и крылечками, и нигде я не видел ни одного резного узора и даже наличника на окошке. Лишь кое-где колодезный журавль или одинокая растрепанная ветла оживляли бедный деревенский силуэт. Я вспомнил Литву, ее пейзаж возле Вильны и сравнивал: там везде в деревнях палисадники, все лето полные цветов, высокие резные кресты у въезда в деревню, березы, елки, сосны и фруктовые сады.

Наконец, мы подъезжаем к усадьбе — и опять внизу долина, но меньше, со всех склонов спускаются полотенца полей, идут ряды ив, внизу змеится речка Ржавка, вся в кудрявых деревьях, а посреди котловины (мама уверяла, что это дно бывшего озера), точно оазис, лежит густой длинный сад и белеет большой михинский дом с высоким букетом старых лип возле него...

Мы уже издали слышим, как лают собаки, чувствуя наше приближение, подъезжаем ближе, и я вижу — стоит в белом летнем костюме Иван Васильевич и с ним толстая Нина, а Ваня прячется за нянину юбку [4].

Дни потекли в совершенно новой для меня обстановке, был я действительно совсем в новом для меня мире. Дом был старый, вросший в землю, немного покосившийся, без всякой архитектуры — большая мазанка с нахлобученной, как на деревенских избах, соломенной крышей и массой комнат. Царила такая тишина, какой я еще не знал, — лишь мирно кудахтали куры да жужжали мухи — единственные звуки этого уголка. Изредка еще слышались бубенчики проезжавшей «закладки», а по вечерам — уютное мычание коров, возвращавшихся с полей по домам. Комнаты в доме были высокие, выкрашенные в розовую или белую краску и полутемные от кустов сирени, глядевшей в большие окна. Кавказский ковер в разноцветных зигзагах и ромбах закрывал одну стену от потолка до полу, а на другой стене висела пожелтевшая, засиженная мухами отличная старая гравюра с картины Жозефа Верне [5], изображающая кораблекрушение, висел и мой портрет лет десяти в овальной рамке. У окон стоял длинный старинный рояль палисандрового дерева с пюпитром для нот в виде лука со стрелами и зеленые кадки с высокими фикусами. Весь этот интерьер с венской гнутой мебелью, самодельными креслами в пестрых выцветших чехлах и с тахтами у стен, покрытыми коврами, я столько раз рисовал и тогда, и в мои дальнейшие приезды!

В том же доме, в задних комнатах, проживал отец Ивана Васильевича, древний старец Василий Иванович Михин. Иногда он оттуда появлялся, семеня маленькими шажками и шаркая туфлями, в белом халате и обвислых белых штанах; был огромного роста, тяжелый, с розовым лицом, большим носом и жидкой татарской бородой. Он погружался в кресло и молчал, посасывая длиннейший чубук из вишневого дерева, а когда вдруг начинал говорить, то голосок оказывался до удивления тоненьким и жалким. У себя он весь день курил и читал страшно патриотическую газету «Свет». Около него вертелась его старая экономка Кумушка, как ее называли, чрезвычайно сладкоречивая, совсем высохшая, с кошачьей физиономией особа, ходившая вдобавок в каком-то детском чепчике.

Из дома через низенький балкон был выход в вольно разросшийся очень большой сад. От балкона шла березовая аллея, в конце которой была круглая площадка, обсаженная вековыми липами — центральное дерево от корня разделялось на три толстенных ствола. Эта «беседка» была всегда полна тени, и какой душистой, когда липы цвели! В дальней части сада всегда стояла сырость, туда еле пробивался солнечный луч — так тесно разрослись там старые клены, а за садом выросла осиновая ро-

щица, и я больше всего любил валяться там на траве между тоненькими стволами, где всегда было прохладней и дул ветерок, и глядел на трепещущую листву молоденьких осин. Дальше, за рощей, под палящим солнцем розовели и зеленели полосы гречихи и чечевицы; они тянулись до речки Ржавки, сплошь заросшей тенистыми ивами, которая ровным полукругом огибала весь хутор.

Первые дни в деревне я был как бы раздавлен (это ощущение повторялось и еще сильнее и позже, когда я стал приезжать из Петербурга). Я был почти болен от озона и тишины. Она пугала меня, я начинал слушать биение собственной крови, не мог спать. Лишь понемногу я «отошел» и стал действительно наслаждаться природой и этой тихой и мирной жизнью, которая тут обнимала меня.

Никогда до этого лета я не знал таких звездных ночей, какие увидел. На усадьбу опускалась совсем «украинская ночь». Я любовался Стожарами, как называли в деревне Плеяды, и чудным зигзагом Кассиопеи, в котором приметил одну крошечную звездочку и назвал ее своею. Я тогда очень был увлечен Фламмарионом и знал довольно хорошо звездную карту (она была тут со мной) и на небе находил и Арктура, и Сириуса, и Вегу — и вдруг заметил новое, собственное созвездие — гигантский «Игрек», который образует Боотес и звезда из Северной Короны. Я глядел до головокружения в бездну, а в кустах щелкал и заливался соловей... Тут я был «с глазу на глаз» с природой. Огромный мир точно наседал на меня, и впервые в эти ночи я почувствовал жуть бесконечности.

Я мог слушать без конца мамины рассказы про ее жизнь, которая прошла вдали от меня, — так замечательно она рассказывала. Часто она вспоминала (а может быть, и импровизировала, но как картинно, с каким юмором и как весело и талантливо!) целые длинные диалоги. Я не могу себе простить, что не записал хоть что-нибудь из этих рассказов, — многое совсем ушло из памяти. Она рассказывала про театр, где пела (в Нижнем Новгороде, Казани, Киеве, Харькове, Одессе, Тифлисе), и про все эти города, и про здешнюю помещичью жизнь (сюда она возвращалась каждое лето) — и целая вереница людей, как живые, проходили передо мной. «Портретист» она была необыкновенный. И конечно, тут мне постепенно раскрывалась впервые и сама моя мать.

Она поступила в Петербургскую консерваторию[6], когда была уже замужем за моим отцом, и окончила ее по классу знаменитой тогда Ниссен-Саломан[7]. У нее было контральто[8]. Первое ее выступление состоялось на летнем концерте в Павловске под фамилией Борецкой[1*], под которой она и пела затем в провинции, начав в опере Медведева в Нижнем [Новгороде] и Казани, куда меня к ней привозили маленьким. Теперь в ее рассказах оживлялись и мои младенческие воспоминания (я был при

[1*] Псевдоним этот придумал ей мой отец из симпатии к Марфе Борецкой[9], новгородской посаднице, и славное это имя было маме, которая сама была «дочерью Новгорода», к лицу.

ней до четырехлетнего возраста [...]), и она многое еще дополнила, между прочим о моей, удивлявшей тогда всех, музыкальности: я распевал все ее арии — и Зибеля, и Вани, и Ратмира, и двух княгинь — из «Рогнеды» и из «Русалки».

У отца сохранялись фотографии ее во многих ролях, те же теперь я видел и у нее. В свой первый дебют она пела Зибеля и рассказывала мне, как ей было стыдно впервые в трико. Но ее бархатный костюмчик с беретом на этой карточке был мил, и она сама, с застенчивой улыбкой и взглядом исподлобья, держащая маленький букетик, очаровательна.

От мамы я услышал о множестве театральных людей, о Медведеве и Сетове [10], известных антрепренерах (поставивших провинциальную оперу 80-х годов на значительную высоту), о разных актерах, с которыми приходилось ей служить, и о многих музыкальных деятелях, между прочим о Тартакове («Тартачини», как его прозвали в молодости в театре), который как артист рос на ее глазах, и о знаменитой в провинции драматической артистке Кадминой (она покончила с собой в Харькове, и ее трагедия послужила темой для драмы Суворина «Татьяна Репина» [11]); портрет этой истинной красавицы был в альбоме у матери (альбом этот я любил рассматривать, там была целая галерея тогдашних артистов, многие сняты были в их театральных костюмах и гримах; какой бы теперь он был драгоценностью!).

От матери я наслушался, конечно, и всевозможных анекдотов о веселых театральных курьезах. Мама и Иван Васильевич, который был не только замечательный певец, но и актер не менее замечательный, были исключением в театральной среде по своему образованию. Мама окончила Смольный (его «александровскую половину») и училась там в ту пору, когда благодаря знаменитому педагогу К. Ушинскому, который был инспектором института, Смольный сделался одним из самых передовых учебных заведений Петербурга по своей программе (1860-е годы), а И[ван] В[асильевич] — Московский университет и был тоже, как она, в Петербургской консерватории, но в разное с ней время, и они, естественно, были центром оперных трупп и, конечно, «просвещали» своих коллег, хотя общий культурный уровень оперных артистов в провинции был довольно высок и всегда стоял гораздо выше, чем у актеров драматических. Оперные певцы не любили себя называть актерами, считая себя «чином выше» — артисты.

После долгой, пестрой и интересной службы в театре мать моя, разумеется, очень скучала в деревне (она жила там уже года четыре до моего приезда). Ее натуре, порывистой, горячей, с ее презрением к обывательщине и всякой пошлости, было тяжело и одиноко в этой глуши. Когда я узнал среду, в которой ей приходилось жить, я уже тогда начинал понимать все это и видеть, что действительно Иван Васильевич, как утверждала мать, был тут единственный культурный человек. Но понять тогда всю сложность маминой натуры и взглядов мне было трудно, все это я узнал постепенно, да и то многое осталось для меня и до сих пор загадочным. Особенно мне неясно, когда именно и благодаря чему сложились ее взгляды, которые делали ее в глазах многих настоящей «семи-

десятницей»[12]! Возможно, что многое возникло в ней благодаря влиянию И[вана] В[асильевича]. Но, и помимо того, моя мать, как человек крайне впечатлительный и свободолюбивый, не могла не поддаться веяниям времени и не быть в передовых настроениях своего поколения. По ее рассказам, они одно время устроили род коммуны артистов, но ни «нигилисткой», ни атеисткой, ни революционеркой она не была — искусство ее от всего этого уводило. Однако ее натура, не признававшая предрассудков, как она говорила, резко высказываемые мнения и вся жизнь, которая была вызовом обычным условностям, давали, вероятно, повод считать ее «радикалкой». Но в ней не было ни капли педантизма и были большие противоречия, которые смягчали и еще более усложняли для меня мамин характер. Я знаю, что в душе она была религиозна, хотя, по ее словам, не терпела «попов» (сама она была дочь священника, и под ее резкостью таилась сердечность, которую она старалась не показывать). В конце концов в ней было то, что являлось самым существенным и симпатичным в ее поколении, — настоящий идеализм. Он был в этом протесте против обыденного уклада и морали, и в искренней вере в силу личности — вере в то, что собственный пример может перевернуть эту условную общественную мораль и предрассудки. Это, пожалуй, можно было бы назвать даже своего рода романтизмом, хотя этого ни за что бы не признали носители тех суровых и честных идей. Мама верила и в то, что лишь в деревне, ближе к природе и народу, и есть настоящая жизнь — все это было близко к тому, что проповедовал Толстой, хотя во многом она взглядов его вовсе не разделяла. Вначале она меня старалась «перевоспитать», стыдила, что я «папенькин сынок», «баловень», «неженка» и заставляла меня самого все делать, хотела, чтобы я не боялся физической работы, даже черной, и я послушно таскал воду из колодца, рубил дрова, пробовал косить, она даже заставляла меня запрягать лошадь (это уж никак не выходило!). Но все это меня лишь утомляло, и в конце концов она махнула на меня рукой.

Очень часто мне с ней приходилось спорить «принципиально». Спорить же с ней было трудно, жизнь ее, конечно, озлобила, она раздражалась, говорила колкости, я сам нервничал, иногда впадал в отчаяние. Мы, оба очень «отходчивые», всегда мирились, но и с самого начала, хотя взгляды мои были тогда еще совсем не установившиеся, я никогда не «сдавался». Я был «сыном своего отца», она видела это, ревновала, конечно, но переделать меня не могла — мы слишком поздно встретились. Много-много лет позже, когда она вообще смягчилась, стала более терпимой к чужим взглядам, и я сам понял бессмысленность этих споров, наши отношения сделались ровнее. Но жизнь ее, в последние годы очень одинокая, шла всегда вдали от меня, только однажды она приехала гостить ко мне в Петербург (это было в 1910 г.), видались мы редко и общались лишь довольно частыми письмами. Они бывали замечательными, и я их все сохранил.

С первого моего приезда к матери она стала меня образовывать по части музыки. У нее было большое количество нот. Благодаря ей я, между

прочим, как следует познакомился с Шопеном. Она играла очень много и из Шумана, Мендельсона и Листа. Больше всего моя мама любила Бетховена и Баха, последнего я мог слушать до бесконечности. Играли они с И[ваном] В[асильевичем] также Моцарта и Гайдна. Иногда, когда кругом все спало, пели лишь соловьи, я, гуляя под звездами, слушал музыку, что доносилась из освещенного маминого дома. Но обыкновенно я сидел возле фортепьяно и переворачивал нотные страницы. Эти вечера были незабвенны!

К Чайковскому — мне это было странно и огорчительно — у нее была какая-то неприязнь, она находила, что его музыка чрезмерно слезлива и утрированно сентиментальна, чего она вообще не терпела. И это ее мнение неожиданно для меня повторилось в позднейшей критике многих французов. И все-таки она играла — и с большим увлечением — много произведений Чайковского и раз призналась: «Не хочу любить Петра Ильича, а вот действует он на меня необыкновенно. Впрочем, это нервы».

Она обожала Глинку и считала, что более гениальной оперы, чем «Руслан», нет (впервые именно от нее я слышал, что «из „Руслана“ можно сделать несколько опер, так она богата»). Ее любимой оперой были «Гугеноты», как одна из самых певучих. Мама мне пела не очень охотно — голос ее уже далеко не звучал, как раньше, но меня до слез трогали ее глубокие грудные ноты. Понемногу — каждое лето все новое — я услышал в ее исполнении и романсы Шуберта (сладко вспоминалась его «Серенада», которую напевал мой отец в моем детстве), старого «Соловья» Алябьева и романсы Глинки, Даргомыжского (особенно любимые мамой) [13] и навеки мне запомнившийся дивный романс Бородина на пушкинское «Для берегов отчизны дальной». Своих оперных арий она мне почти совсем не пела.

И[ван] В[асильевич] пел охотнее, мама аккомпанировала. Его замечательный бас был еще полон силы, дикция и фразировка были замечательны. Репертуар у него был весьма обширный. Он пел из опер арии Мефистофеля и Фарлафа, романсы Балакирева, «Блоху» Мусоргского и «Во Францию два гренадера» Шумана (впоследствии я сравнивал с Шаляпиным и — могу утверждать — во фразировке он ему не уступал) и многое другое. Особенно меня потрясал в его исполнении «Ночной смотр» Глинки.

Тогда, в мое первое лето, в доме гостил брат И[вана] В[асильевича], худой, высокий, с козлиной бородкой, доктор Павел Васильевич, приезжавший из Харькова. У него был приятный тенорок, и они пели дуэты. Особенно мне нравился длинный и «вампукистый» (слова этого тогда, впрочем, еще не было) диалог [14] их из «Пуритан» Беллини. Бас: «Если образ прелестной Эльвиры мне предстанет, мне предстанет с такими словами, то мольбой и слезами заслужу я прощение у ней. Но, явись мне Артур ненавистный, его образ меня не пугает, пусть небесный он суд призывает, в царство мрака, в царство мрака, в царство мрака я ввергну его». Тенор: «Склонись на просьбу друга и позабудь о мщении». Бас (сейчас же склоняясь): «В душе вражда стихает, тронул меня ты слезами», и затем оба: «Трубы на бой взывают, стройно дружина бьется,

в воздухе клич несется: победа или смерть» и т. д. (Я пародировал их дуэт, рисовал на них карикатуры и очень смешил этим маму).

И[ван] В[асильевич] стал земским начальником после того, как оставил театр, — его дворянство и университетский диплом юридического факультета давали возможность получить это место и в то же время жить в своей усадьбе. По словам моей матери, взялся за эту службу он после больших колебаний, взгляды его и убеждения уж очень не соответствовали этой должности, недавно тогда учрежденной.

Я иногда наблюдал на дворе его собеседования и прения с кучкой просителей и всегда любовался, когда он разъяснял мужикам их дело, спокойно покуривая самокрутку и подсмеиваясь над их несообразительностью и упрямством. «Земского» в уезде уважали за то, что он, хоть и «барин», но говорил с мужиками просто и понятно, их языком, без начальственного тона и не распекал, как полагалось.

В нем, конечно, было много от актера, и своим «барством» он немного играл. Но его высокая, сутулая фигура, горбатый нос, острый ус (он уже не брился), великолепный бас, неторопливые движения — все это само собой импонировало. (Для полноты портрета: он стригся «ежом», его густая щетка уже седела, и он носил эспаньолку). На хутор постоянно приезжали телеги с мужиками, и группы их сидели, ожидая очереди, в тени под ветлами — настоящая картинка «передвижников»: «Ожидают» или «К земскому приехали». Канцелярию вел письмоводитель, кругловоловый, белобрысый и с моржовыми усами, добродушный Борис Ильич, он писал изумительным каллиграфическим почерком и корпел над бумагами, сидя в маленькой избушке во дворе, которая называлась у нас «амбарушка».

Страстью И[вана] В[асильевича] была охота, и он иногда, в высоких сапогах выше колен, уезжал куда-нибудь в глушь дня на два и привозил множество трофеев. Он был также рыболов, и, когда мы ездили компанией на реку Ворону, он уединялся с удочкой и священнодействовал. К охоте, как и к рыболовству, меня никак не тянуло, и я ни разу не ездил с ним в эти экскурсии, хотя он и соблазнял меня картинами природы, закатами и восходами солнца. Земский участок его был огромный, и ему приходилось уезжать для разбора разных тяжб на несколько дней. Во время этих путешествий он останавливался во многих усадьбах. В этой хлебной и лесистой стороне нашего уезда находились обширные имения Боратынских, Башмаковых, Петрово-Соловово и других, и там его всегда радушно принимали. Хотя он, и тогда и позже, всегда звал меня с собой в эти поездки, я этим ни разу не воспользовался, о чем потом очень сожалел. Пропустил же я возможность посетить эти старинные поместья исключительно потому, что общество И[вана] В[асильевича] во время этих долгих поездок меня бы крайне стесняло... Хотя ко мне он был всегда мил, называл на «ты» («Мстислав», как и мать), но я так никогда и не мог найти «моста» к нему, впрочем, и не искал по понятным причинам. При этом он был человек необыкновенно молчаливый, что меня тоже смущало и действовало иногда даже угнетающе.

Этот уголок Кирсановского уезда, где находилась мамина усадьба, был гнездом одного старого дворянского рода, и окрестные маленькие помещики все были в родстве. Сидели на 150—200 десятинах; если у кого было больше, 300 или 400, то считались богачами. Все эти именьица окружали деревню Семеновку, очень бедную и невзрачную, с довольно милой деревянной церковкой, с зеленым куполом и шпилем на колокольне, с одиноко стоявшей мельницей на выгоне и высокими ветлами по «меандрам» Ржавки. За церковью лежало кладбище, необычайно унылое — ровное, голое поле, все в низеньких и кривых лучинных крестиках без всяких надписей, кое-где лишь отмеченных жалкой выцветшей ленточкой, треплющейся на ветру. Меня всегда угнетал вид этого безотрадного места — символ полнейшего безразличия к смерти. Нигде ничего подобного мне не пришлось видеть и позже [15].

Посреди деревни красовались два совершенно одинаковых кирпичных домика — «кулака» и «батюшки», сплошь заросшие высокими кустами сирени, из-за которой выглядывали только зеленые крыши с железным кружевом на трубах. Кстати сказать, эти украшения «мещанского стиля», как и жестяные колючие «репьи» на воротах и водосточные трубы в виде дракона с зубами и крыльями, были очень типичны для всей средней и южной России. Я впоследствии зарисовал много этих курьезов [16], на которые, кажется, никто не обращал внимания. За деревней тянулись помещичьи фруктовые сады, окруженные плетнями, и дальше шла широкая красивая дорога в большое и богатое село Инжавино (или в просторечии Ржавино — по нашей Ржавке, которая и там извивалась), лежавшее в верстах семи от Семеновки. Там бывали «ярмонки» и по каким-то дням большие базары, куда я охотно сопровождал мою мать, ездившую по хозяйству. На эти базары мужики привозили самодельную керамику — глиняные горшки, кувшины, махотки, плошки, миски самых примитивных форм с зеленой и коричневой поливой, редко украшенные каким-нибудь бедным орнаментом в виде прямых или волнистых полосок. Среди этих посудин, в порядке и беспорядке расставленных, наваленных на соломе возле телег, я выискивал забавные глиняные свистульки, желтые и зеленые, восхищавшие меня своим неуклюжим юмором. Одни были в виде лошадок без задних ног с выгнутой колесом шеей, иногда с подбоченившимся всадником на спине, другие — в виде барыни в шляпке, с турнюром и почти всегда с гусем под мышкой. И я чувствовал, что в этих наивных и веселых безделушках есть *настоящее* народное искусство, они мне даже казались какими-то драгоценностями! Инстинктивно я был прав, конечно, да и прелесть лубка мне была уже знакома с детства. Но я не подозревал тогда о поразительном и необъяснимом сходстве этих русских коньков и дам с формами таких же игрушек Микенской Эллады! К потехе домашних я накупал немало этих «уродств» и каждое лето увозил к себе домой.

Как это ни странно, за все те гимназические и студенческие годы, когда я ездил в деревню, у меня не случилось никаких серьезных рома-

нов. Все это было «не то», а в университетское время у меня в Петербурге уже зрела большая сложность в личной жизни, и в деревне многое мне стало казаться мелким и уж очень провинциальным.

Но все-таки я почти совсем влюбился в «крестьяночку», когда еще был гимназистом. Эта Евгения (Евдения, как произносили крестьяне), девушка лет 17, жила в шалаше в нашем фруктовом саду со своим отцом, арендовавшим яблони. У нее было румяное круглое личико — совершенное яблочко, мелкие ровные зубы, голубые глаза и светлые на пробор волосы. Во всей ее повадке было какое-то изящество, даже породистость (которая нередка у крестьян), и руки ее были маленькие и очень красивые, хотя и шершавые от работы. Она была совсем «венециановская» пейзанка — крестьянка-барышня.

Так ясно помню, как однажды она тихо появилась, босоногая, на пороге двери из сада — я читал книжку (наверное, моего Шекспира) — и вижу, как она, стоя там, застенчиво манит меня к себе неловкой ручкой. Я всегда почему-то глупо терялся перед ней и не могу себе представить, какие могли мы с ней вести разговоры... Помню только она повторяла: «Ах, барин, барин, какой вы хороший», — и мы, иногда забравшись в шалаш, где сладко пахло яблоками, тихо сидели, обнявшись, на соломе, и самым невинным образом целовались. Евгения скоро уехала («мы переселенцы...») неизвестно куда — не в Сибирь ли? — и «роман» мой был очень краток, оборвался на предисловии... На этом и кончилось мое единственное соприкосновение с «народом».

С мужиком я не умел говорить, меня он стеснял, я понимал, что я совершенно чужой для него. Но никакого чувства превосходства у меня не было, даже наоборот: то, что я занимаюсь искусством, в его глазах было «баловством», и я испытывал нечто вроде конфуза перед ним и даже какой-то виноватости, ничем не объяснимой. Когда я старался говорить попроще, мне это самому казалось фальшивым.

Но «своими» были толстая, добрая, уютная нянюшка, ее муж, мордвин, с бородкой мочалкой, маленький веселый старичок Иван Тимофеевич и рыжий рабочий Моисей; они меня нисколько не стесняли. Мать моя, наоборот, умела и любила говорить с мужиками и бабами, которые постоянно приходили к ней за домашними лекарствами или поболтать. Она хорошо знала их нравы и ужасалась темноте тамбовского народа и всяческим суевериям. Меня огорчало, до чего крестьянская одежда была прозаична: сарафанов тут и в помине не было, мужики носили посконные рубахи, редко цветные, на головах засаленные картузы блином, лапти же почти не встречались — обычно ходили в высоких сапогах. А парни в праздники, несмотря на жару, для пущего франтовства носили еще поверх этих сапог блестящие резиновые галоши. Бороды у мужиков продолжали расти по Гоголю: «лопатой», «заступом» или «клином». Бабы одевались в кофты-распашонки, иногда с цветными пуговками, и в темные юбки с какой-нибудь цветной оборкой, а в праздничные дни щеголяли, кто побогаче, шелковыми платками на головах. Любили и бусы, стеклярусные и коралловые, франтихи старались наряжаться «по-гос-

подски», заводили рукава пузырями, какие были в моде в 90-х годах[2*].

Нередко эти здоровенные девки и бабы бывали хороши, зубы у всех были на загляденье, особенно красива бывала их легкая походка, они держались прямо, с высоко вздернутыми грудями и ловко махали рукой в такт своему шагу. Звонкие песни, которые доносились с полей и огородов, распевались или, скорее, выкрикивались ими во все горло — так голосить было своего рода шиком.

Однажды нянюшку навестила знакомая мордовка-знахарка, я как раз тогда мучился зубом, и мама шутя предложила: «Пусть она тебе зуб заговорит!» Я был уже студент, и мне показалось это ниже своего достоинства. Однако зуб так ныл, что я решил попробовать «на всякий случай». Баба-яга повела меня в поле к одинокой рябине (рябина для этого дела должна стоять именно одиноко), велела закусить больным зубом ветку, что я и сделал, и пока я покорно стоял — и довольно долго — в этой весьма глупой позе, она бормотала какие-то заклинания. Удивительно, что, несмотря на мой внутренний протест и скептицизм, зуб действительно перестал болеть! Колдунья была вознаграждена четвертаком.

Все летние месяцы, которые я проводил у своей матери, я с увлечением рисовал все, что меня окружало, не задаваясь никакими задачами, кроме того, чтобы делать «похоже». Глаз мой был внимательный, и, конечно, как все начинающие художники, я слишком много занимался подробностями и лишь понемногу, инстинктом стал искать обобщений. Я уже давно заметил, что мне как-то само собой и легко удавалось портретное сходство, и в мой большой альбом, подаренный отцом, я зарисовал понемногу всех моих деревенских знакомых[19]. Мои гимназические карикатуры на товарищей и учителей (чем я уже был «знаменит» в гимназии), конечно, очень помогали моим портретным упражнениям. Дома я рисовал и моих приятелей, и нянюшку с ее прялкой, и ее старенького мужа, и заскорузлые физиономии маминых рабочих, Моисея и Константина, и премиленькую пятнадцатилетнюю внучку нянюшки, Парашу («Барашу», как мы ее называли за светлые кудряшки). Только мама мне не давалась.

Пейзаж этой части Кирсановского уезда был беден и однообразноневесел, и в то же время я мог заметить, как при этой бедности он был тонок и даже как-то изящен и как разнообразно и деликатно «нарисованы» были природой силуэты ветел, которые спускались вереницей по плавным откосам холмов или курчавились вдоль извивов нашей речки. Меня удивляли замысловатые острые формы длинных оврагов, бегущих

[2*] Именно в эти 1890-е годы запечатлевал внешний облик крестьян и декаданс народного костюма — и с большой остротой — Рябушкин[17]. Гораздо позже, лет на десять-пятнадцать, появился Кустодиев[18] с его базарами, девушками и хороводами. Но цветистость и праздничность, которые он искал в деревне, в противоположность унылым передвижникам, и само добродушие его таланта мешали ему замечать курьезы и уродливости крестьянского быта, которые могли быть столь ценны для художника.

по склонам котловины, на дне которой текла эта речка, и я любовался шахматным узором разноцветных полей. Эти «скатерти» и «полотенца» ржи, гречихи, овса и плантации табаку — каждая имела свой цвет и, на языке художников, свою «фактуру поверхности».

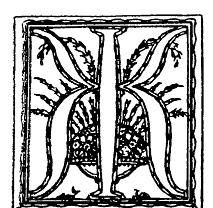
При чувстве юмора, которым я был наделен, для меня было находкой наше село, куда мы ездили на базар, и я там многое зарисовал — розовый домик булочника Молоденкова с заржавевшим золотым кренделем[20], качавшимся над дверью, каменные неуклюжие аркады облупившихся рядов с какими-то трельяжами, зеленые жестяные луковицы на столбах у заборов, резные вычурные кладбищенские ворота. Облик нашей деревни Семеновки, жалкий и нищий, поражал меня до крайности, и я не почувствовал остроту его, пока не понял, что и в подобной бедности, как и в навозной куче, можно найти настоящий «жемчуг», и именно тут, в деревне, я начинал сознавать, что для художника нет «красивого» и «некрасивого».

В последующие годы я посещал Семеновку с большими перерывами, за это время видел много другого, узнал Европу, узнал хорошо Россию — бывал в Псковской, Тульской, Черниговской губерниях, в местах гораздо более живописных, гораздо более богатых по своей природе, и во многих старинных поместьях, исключительных по красоте, но именно мои ранние и скромные тамбовские впечатления оказались наиболее плодотворными и вдохновительными. Они уже сделались *воспоминаниями* моих юных лет и то, что так было мне мило в деревне, — эти ковры пашен, кудрявые помещичьи сады, столетние липы и навсегда запомнившееся голубое небо в круглых белых облачках — все это помогло родиться тому, что было моей первой театральной любовью — моему «Месяцу в деревне» Тургенева на сцене Московского Художественного театра.

Этот мирок, в котором жила моя мать, все то, что было связано на протяжении ряда лет с моей юностью, весь этот кусок жизни был как остров, отрезанный от остального моего мира. То же самое было и с Новгородом моего детства, который позже совершенно бесследно ушел из моей реальной жизни. Странно, что даже при всем желании «построить мосты» это удавалось с большим трудом, — и в этом было что-то фатальное. Мать моя решительно отказывалась приезжать в «гнилой» Петербург, который «ненавидела», и посетила его только однажды.

Я показал ей тогда только что поставленный и еще совсем свежий «Месяц в деревне», который МХТ привозил в Петербург. Она осталась недовольна, нашла, что все слишком нарядно, пейзаж же слишком бледен и малокровен (она была мой самый строгий критик; впрочем, наверное, во многом бывала и права). Но только она одна могла бы сказать, что́ именно в этой постановке навеяно ее усадьбой — от толстых лип ее сада до маленького «Кораблекрушения» Жозефа Верне, висевшего у нее в зале. Этой пожелтевшей романтической гравюрой я любовался еще гимназистом. Теперь я ее превратил в большую картину, украсившую голубую гостиную «Месяца в деревне».

ПЕТЕРБУРГСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ



изнерадостное настроение, с которым я окончил гимназию, продолжалось все беззаботное лето в деревне у моей матери, где «вновь испеченным» студентом я чувствовал себя совсем именинником. Продолжалось оно и первое время по приезде в Петербург.

В самом начале все меня волновало: и сам Петербург — теперь он был совсем уже мой (мечта осуществилась) — и он мне показался особенно красивым и парадным, — и новые впечатления университета, где все после гимназии было необычным. Мне нравилось давно знакомое мне темно-красное петровское здание Двенадцати коллегий с рядом высоких кленов перед его длинным фасадом, и казалась необыкновенно торжественной украшавшая фронтон с двуглавым александровским орлом золотая надпись на синей ленте: «Императорский Университет».

Кончая гимназию, я понятия не имел о факультетских программах университета, и наше гимназическое начальство не давало никаких советов, куда поступить. Поэтому часто выбирали факультет случайно, по примеру товарищей или знакомых. Мой отец предлагал мне сделать выбор самому, осмотревшись уже в университете: в то время на первом семестре разрешалось менять факультет. С детства отец внушал мне интерес к истории, а с другой стороны, будучи любителем-натуралистом, заражал меня и этим своим интересом, и логично было бы мне выбрать историко-филологический факультет или естественное отделение физико-математического факультета (куда год назад поступили мои гимназические друзья, двое «Юлек» — Грожан и Залкинд). Но от историко-филологического меня отпугивали древние языки, осточертевшие своей грамматикой, и мне этот факультет представлялся продолжением гимназии, а на втором устрашала высшая математика, которая вообще была моим кошмаром, и я выбрал юридический факультет, вовсе не мечтая в будущем посвятить себя юридической деятельности, но знал, что он был более всего «общеобразователен», меньше других факультетов готовил к узкой специальности и будто бы давал много свободного времени. А я давно уже решил, что параллельно с университетом обязательно буду заниматься живописью.

Когда я вступил в этот «храм науки», мне все показалось импозантным и серьезным, но в то же время меня сразу окатило холодом: и этот бесконечный коридор, тянувшийся вдоль всего здания, и громадный колонный актовый зал, и аудитории, многие из которых мне, увы, напоминали наши классы, — все было буднично и казенно. Среди студенческой толпы, безустанно сновавшей по коридору, я себя чувствовал неуютно — у меня не было ни души знакомых, а из одноклассников почему-то никто не поступил на мой факультет. Со мной был только мой двоюродный брат Сташа, который считал себя уже «старым студентом», будучи курсом старше меня, и он на первых порах помог мне ориентироваться.

Начало моей студенческой жизни я всегда вспоминаю с неприятным чувством — весь первый год прошел в сомнениях, в большом безволии и в очень подавленном настроении. Университет и моя самостоятельная жизнь вовсе не оказались тем «раем свободы», о котором я мечтал, скоро наступила проза и большие разочарования.

Когда я попытался, накупив книг и приступая к занятиям, разобраться в программах отдельных предметов только одного первого курса, меня ужаснула огромность этих программ, и, главное, я почувствовал, даже со страхом, что вряд ли я найду достаточно интереса и тем более любви к юридическим наукам...

Вначале я старался аккуратно посещать лекции и многое записывать, но гимназия не дала никакой подготовки (только немного пригодилась латынь для римского права), и я был как в лесу.

Некоторые профессора читали казенно и сухо и напоминали наших учителей гимназии, и даже наш прославленный ученый Коркунов, который у нас на первом курсе читал энциклопедию и философию права, наводил скуку, бормотал что-то невнятное и лишь изредка вдруг зажигался и тогда заинтересовывал аудиторию (он был и очень страшный экзаменатор, как я позже убедился на собственном опыте). Больше всего меня интересовали лекции проф[ессора] Сергеевича по русскому праву. Он был настоящий актер. Своими цитатами из «Русской правды», смачно выговаривая древнерусские выражения, он часто веселил слушателей, но терпеть не мог, когда студенты хохотали над какой-нибудь «боярстей задницей» (особый вид наследства). Лекции проф[ессора] Туган-Барановского по политической экономии, которая очень увлекала студенчество, как и лекции других популярных профессоров, таких, как Косоротов и кн. Тарханов (по судебной медицине), — иногда читались в актовом зале, так как аудитории не вмещали всех слушателей.

На юридический факультет Петербургского университета при мне «валили валом» — многие поступали лишь ради университетского диплома, ибо считалось, что юридический «легче» других факультетов: в то время не было даже обязательных «семинарий». Те же, которые собирались серьезно заниматься, могли слушать лекции самых выдающихся ученых-юристов, так как в те годы факультет был исключительно блестящ по составу профессоров, что сам я тогда мало ценил и чего, в сущности, не сознавал.

Довольно скоро я убедился, что я лишь даром трачу (подумаешь, какое драгоценное!) время, посещая лекции, и по примеру большинства моих однокурсников я почти совсем перестал на них ходить. Быть исключенным за нехождение на лекции опасности не представляло: «педеля», которые за этим следили, получали от студентов-лентяев «мзду», и все налаживалось. Записывать же лекции и вовсе оказалось ненужным, так как можно было просто купить литографированные издания лекций, чтобы подготовиться в нужное время к экзаменам.

Но из любознательности я заходил на лекции по юриспруденции, читавшиеся и на других курсах, — Мартенса (международное право), Фойницкого (уголовное), Дювернуа (гражданское). Последний был очень

декоративен — осанистый, полный, с седой эспаньолкой, и я любовался его эффектными позами и закругленными жестами настоящего оратора. Его я больше других профессоров стал слушать, а на втором курсе по его же предмету написал «зачетное» сочинение.

В 1896 г. была в Петербурге открыта скандинавская выставка[1] (ее устроил никому еще тогда не ведомый Дягилев[2] за два года до выхода в свет первого номера его «Мира искусства»[3]), и я, под впечатлением Цорна[4] и других портретистов, думал, как было бы интересно изобразить фигуру проф[ессора] Дювернуа на пустом белом фоне стены с одним из его жестов рядом с большой бобровой шапкой, которую он почему-то приносил с собой и клал на кафедру... Но такой портрет так, конечно, и остался в проекте.

Первый год я заглядывал на лекции и других факультетов, чтобы по совету отца ориентироваться в университете, но, увы, кроме сумбура, ничего не получалось. В моих колебаниях проходило время, и я по инерции так и остался на юридическом факультете.

Слоняясь по аудиториям и университетскому коридору, я мог вдоволь насмотреться на студенческую толпу. В общем, облик петербургского студента был корректный и скромный. Большинство носило студенческую форму такой, как полагалось, — двубортный сюртук, золотые пуговицы с орлами и синий воротник. Но считалось шиком иметь светло-голубой или бирюзовый воротник или совсем темный — цвета «воронова крыла», как и носить при сюртуке шпагу. Самые же большие франты завели тогда моду на белую шелковую подкладку у сюртука и мундира в подражание кавалерийским офицерам, и «белоподкладничество», как прозвана была эта мода, стало в глазах либерально настроенных студентов признаком пустоголовья или презираемой ими монархической идеи. Либеральные же студенты всячески «демократизировали» форму, носили сюртук расстегнутым, а под ним косоворотку или рубаху, иногда цветную, с поясом. Когда же при мне была введена серая тужурка, она начала совсем вытеснять неудобный сюртук, и, к ужасу «Нового времени»[5] — стража законности и приличий, студенты начали появляться в этих тужурках «даже» в театре. Но на вольности в форме наше начальство внимания не обращало, а «белоподкладничество», вероятно, одобрялось свыше как доказательство благонадежности.

НАЧАЛО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

Во всех моих колебаниях и растерянности, с чего началась моя студенческая жизнь, одно давало мне опору: я хотел быть художником, и мне было ясно, что главный интерес для меня лежит в искусстве. И именно тут, в этом моем «заветном», меня ожидал очень большой удар.

Поступая в Петербургский университет, я мечтал непременно его совместить с Академией художеств. Для этой цели я и стремился именно в Петербург вопреки уговорам моей матери выбрать Москву. Летом, в деревне, чтобы подготовить себя к экзамену в Акаде-

мию, я впервые взялся за масляные краски, но, не имея никаких указаний, делал, конечно, совсем не то, что было нужно, и потому было весьма наивно решиться держать экзамен. Я даже не понимаю, откуда у меня взялась эта смелость. Но я пошел «на ура», подал прошение и в назначенный день очутился в Рафаэлевском зале Академии среди множества экзаменующихся. Предстояло написать маслом натурщика, который позировал в яркой чалме и держал на плече какой-то топорик. Я присматривался к тому, что делали окружающие, заходил и в другой, Тициановский, зал, тоже полный чающих попасть в Академию. Плохие этюды меня только подбадривали, когда я их сравнивал с моими, но некоторые из экзаменовавшихся писали с завидной для меня уверенностью! Одним из лучших становился на моих глазах этюд Елены Маковской[6], дочери Константина Маковского, красивой рыжеволосой барышни. Около ее работы толпились, говорили, что у нее «палитра красок и мазок отцовские». (Впоследствии она занималась скульптурой и всегда жила в Германии, выйдя замуж за немецкого скульптора Luksch. Я с ней познакомился лет через двадцать.)

Наши работы обходили безмолвные профессора, помню их равнодушные лица и саркастическую улыбку Владимира Маковского.

Карандашный рисунок с натуры делали в помещении «классов», и мне досталось место в амфитеатре, как на грех очень неудобное (я, вероятно, опоздал) — у самых ног натурщика. Нарисовать фигуру в подобном ракурсе при моей полной неопытности оказалось, конечно, не по силам. Я видел свои ошибки, но жирный итальянский карандаш не слушался резинки, а начать новый рисунок было нельзя, так как давали только один казенный заштемпелеванный лист, и я запутался окончательно. Мой плохой замученный рисунок, конечно, был забракован, но, как ни странно, масляный этюд, хотя я впервые писал красками, неожиданно был одобрен.

Все же принят в Академию я не был.

После провала в Академию я долго ни за что не мог взяться[7]. Это была для меня настоящая катастрофа и большой удар по самолюбию, даже странно, какое угнетающее впечатление произвела на меня эта неудача. Я впал в состояние полной апатии. «Рана» заживала очень медленно, и всю зиму я не мог оправиться. Надо было еще много пережить и узнать для того, чтобы мне стало ясно, что Академия художеств вовсе не «столп и утверждение истины» и не через нее только идет путь к «настоящему» искусству, как тогда мне наивно казалось, и не в ней только и было для меня «спасение». Позже я понял, что это именно и было хорошо, что я в Академию не попал и что не пытался, будучи студентом, снова держать экзамен.

Я все-таки не желал сдаваться — мне во что бы то ни стало хотелось стать художником и учиться живописи, и тут пришла мысль — не поступить ли в Школу Общества поощрения художеств?

В канцелярии Школы я объяснил, что, еще будучи десятилетним мальчиком, я учился в этой школе и прошел три класса[8], но оказалось, что по существующим правилам меня могли бы принять лишь снова в приготовительный класс! .. На это я все-таки не пошел. Я знал, что в Петер-

бурге существуют частные художественные школы Дмитриева-Оренбургского, Дмитриева-Кавказского [9] и Гольдблата. (Последний специально подготавливал, «натаскивал» к экзаменам в Академию художеств.) У первого оказалось дорого, и я записался, но не сразу, в школу Дмитриева-Кавказского [10]. Его школа помещалась тогда — что было мне кстати — на Среднем проспекте Васильевского острова, как раз против дома, где я поселился. Но я стал ее посещать, будучи уже на втором курсе.

В моем тогдашнем подавленном настроении настоящим утешением для меня стал Эрмитаж, где, можно сказать, полным самоучкой я учился по картинам истории искусства. На русском языке существовала тогда единственная «роскошно иллюстрированная» «История искусств» Гнедича, собственно весьма поверхностная хрестоматия, собрание общих мест и азбучных истин — книга, ставшая даже притчей во языцех, которая у меня была, когда я был еще гимназистом, и которая мне решительно ничего не давала, кроме имен... До появления на русском языке «Истории живописи» Мутера, действительно меня просветившей, было еще далеко [11].

По Эрмитажу я ходил, как в потемках, и руководствовался лишь единственно каталогом картин с очень скупыми и сухими сведениями о художниках и «школах», составленным Андреем Ивановичем Сомовым [12], и этот каталог я самым тщательным образом изучал [13].

Мне никто ничего не подсказывал и не объяснял, я мог руководствоваться лишь одним чутьем и собственным вкусом; я воспринимал все больше эмоционально, инстинктивно, без ошибки чувствуя, к чему у меня лежит и к чему не лежит душа.

Иные картины меня так пленяли, что я ходил в Эрмитаж как бы на поклонение им. Диапазон моих очарований был очень велик, все расширялся, и вкус мой уже тогда делался эклектическим...

Трудно припомнить, как менялись, утверждались и умножались мои симпатии и увлечения и как накоплялись знания за все четыре года моих эрмитажных посещений. Во многом я, разумеется, не мог разобраться, до многого долго не мог дорасти, и лишь постепенно мне стало открываться живописное мастерство отдельных художников и стиль той или другой эпохи.

Важно то, что я доходил «своим умом», но поэтому все усваивалось медленно, непоследовательно, скачками, и я видел, как велики пробелы в моем образовании, особенно в истории. Все-таки мало-помалу все становилось на свое место, каждое посещение музея всегда чем-нибудь меня обогащало.

В отделе русских картин Эрмитажа (позже они перешли в новый Музей императора Александра III) у меня были определенные симпатии и антипатии (последних было больше). Семирадский и Айвазовский казались приторными и фальшивыми [14], картины передвижников наводили скуку; мне скучен был и Шишкин. Мне нравились только «Балаганы» К. Маковского [15] и сильные вещи Репина, больше всего его «Запорожцы». Из старых же русских картин всегда на меня производила большое впечатление своею театральностью «Последний день Помпеи» Брюллова.

В общем, вкус мой был еще очень незрел и неустойчив, и все-таки меня удивляет, как мало я ошибался в тогдашних моих суждениях по сравнению с будущими моими оценками.

К концу университетского курса я настолько хорошо уже знал картинную галерею Эрмитажа, что когда приезжала в Петербург из провинции одна моя эстетически настроенная двоюродная сестра, то по ее просьбе я служил ей гидом по Эрмитажу, даже читал ей там целые лекции. При моих тогдашних познаниях — могу себе представить их наивность! — но в глазах кузины Жени, бывшей гораздо старше меня, я был авторитетом, и это было мне лестно.

В тот первый, нерадостный год моей студенческой жизни было для меня еще развлечением заходить в химическую лабораторию во дворе университета к моим двум приятелям-студентам, и эти визиты меня всегда подбадривали. Мои химики, двое Юлек, там все время возились с колбами и пробирками, и я присматривался к их опытам, которые я называл, к их негодованию, фокусами. Вся эта химическая компания была поголовно музыкальна, все были театралы, и постоянно в лаборатории распевались и насвистывались разные арии и мелодии из «Садко», «Ночи перед Рождеством» или «Князя Игоря».

Светлые помещения лаборатории, где всегда стоял сладковатый запах от разных реакций, были полны шкафов и полок с множеством склянок разных удивительных форм — был замечательный фон, на котором все мне мечталось сделать портрет одного из моих химиков с полотенцем на шее и с обожженными пальцами рук, который бы держал какой-нибудь странного вида стеклянный сосуд. Но, конечно, я был беспомощен взяться тогда за такую задачу, хотя ясно представлял себе такой портрет.

В эти годы особенной популярностью пользовался среди студенчества проф[ессор] Лесгафт[16], читавший анатомию, и мои приятели водили меня на его лекции. Этот старик, необыкновенно живой и крикливый, с лысым черепом и с кудлатой бородой, походил на какого-то библейского пророка. Предмет свой он читал скороговоркой (все время повторяя «следовательно есть», что у него выходило «следтнесть»), но чрезвычайно наглядно и совсем обходился без научных латинских названий, считая ненужным набивать ими головы слушателей. Это было ново и даже «революционно». Про него ходило множество анекдотов, и один особенно забавный, как он приучал студентов к вниманию и отучал от брезгливости при препарировании трупов. Он рылся во всех внутренностях и потом рукой разглаживал себе усы и предлагал студентам следовать его примеру. Те, преодолевая отвращение, делали то же самое. Тогда он поздравлял их с одной доблестью, которая должна быть у медика, — небрезгливостью, но высмеивал их за отсутствие другой добродетели — внимательности: он ковырял труп одним пальцем, а усы трогал другим...

Часто, проходя университетским узким двором, я любовался его перспективой: слева тянулись аркады Двенадцати коллегий, справа чернело здание физической лаборатории со странной цилиндрической пристройкой на крыше, а в глубине, за низеньким домиком ректора, закрывавшим вид на Неву, блестел золотой купол далекого Исаакия. В морозный сол-

нечный день, когда изо всех труб клубился розовый дым, это было красиво, и я много раз на память пытался изобразить этот вид и карандашом, и даже маслом, но всегда у меня выходило не то, с натуры же нарисовать этот уголок я не решался — стеснялся проходящих студентов. Через несколько лет, когда я стал много рисовать Петербург и снова попал на это место, мотив этот меня не затронул — он был действительно красив, но я искал другое.

Дома я довольно много рисовал, сделал вид из моего окна — соседние крыши каких-то ампирных зданий, барки на Неве и шпиль Петропавловского собора — мой первый петербургский набросок; я продолжал и то, что делал в гимназии, — шаржи на профессоров и портреты карандашом с натуры — оба мои химика позировали очень терпеливо.

Я поселился вместе со своим товарищем по гимназии, студентом-естественником 2-го курса. Мы нашли комнату поблизости от университета, на Васильевском острове, на углу Среднего проспекта и Тучковой набережной, в огромном ампирном розовом доме, сплошь заселенном студентами. Комната была узкая и очень длинная, с одним окном, как-то странно расположенным в углу, но было приятно, что оно выходило на юг и к нам в комнату часто заглядывало солнце, что из этого окна видна была Большая Невка[17], крепость и много неба. Внизу был бульвар — тополевая аллейка, и весной, когда распускались почки, в окно доносился их аромат.

В углу комнаты стояла традиционная петербургская круглая печка с вьюшками, а на шкапу почему-то красовалось чучело ястреба с распростертыми крыльями. На стене над моей кроватью я прикрепил мои любимые лубочные сытинские картинки, которые висели в моей комнате в Вильне, а потом появилась фотография эрмитажной «Венеры с зеркалом» Тициана.

Нас опекала прислуга Василиса, богатырского роста молодая смешливая баба, скуластая зырянка, у которой впереди было не два зуба, а три. Она потешно говорило по-русски и, не умея справиться с нашими фамилиями, прозвала меня «Глинный» (длинный), а моего сожителя — «Маленький», так эти прозвища за нами и остались. Она нам ставила самовар, бегала за булками и колбасой и жарко топила печку.

У нашей квартирной хозяйки в квартире висело много сочных офортов Шишкина и суховатых — известного в свое время гравера Пожалостина.

Живя на Васильевском, я обычно ходил обедать в «польскую столовую» на Михайловской улице[18], очень популярную среди студентов. Этот изрядный конец я всегда делал пешком и каждый раз набирался бодрящих впечатлений от тех замечательных мест, мимо которых я проходил. Если я шел из дому, то мой путь к Дворцовому мосту и Адмиралтейству лежал мимо Биржи и ростральных колонн, а до Биржи приходилось идти под бесконечно длинными сводами Петровских низеньких складов (один из петербургских «буянов»). Там всегда вкусно пахло какими-то пряностями и лежали груды ящиков, бочек и канатов.

Место, где я жил, было очень «петербургское», на редкость уютное и тихое, но жить в этом довольно глухом углу Васильевского острова, точно

на задворках, и в университет входить с заднего крыльца — при тогдашнем моем унылом настроении — еще более угнетало, и я начинал мечтать о том, чтобы поселиться на одной из тех улиц, где-нибудь около Литейного проспекта, которые я знал и любил еще с раннего детства, и где жило большинство моих родных и знакомых.

Это и осуществилось, но не скоро, и две зимы я прожил на Васильевском. С моим сожителем мы жили дружно, он был покладистого и веселого характера, очень аккуратный, и если не сидел в лаборатории, то усердно занимался дома, а я же наоборот: когда у меня наступили дни уныния и апатии, я решительно ничем не мог заняться и окунулся в «рассеянный образ жизни», о котором неохотно и вспоминаю. Тогда, бывало, мы не видались по нескольку дней подряд: я возвращался ночью, когда он спал, а утром он уходил, когда я еще не просыпался. Все-таки пример моего благоразумного сожителя все время был мне большим укором.

Я попал совершенно случайно в компанию моих старых товарищей еще по петербургской гимназии, компанию, мне довольно чуждую, но веселую, и я стал с ними проводить время самым бессмысленным образом... и вовсе не весело... До поздней ночи сидели мы в «Аквариуме» или в «Альказаре», слушая цыган (причем я чуть не влюбился в одну статную, необыкновенную красавицу-цыганку), или в каком-то кабаре в Пассаже, и все-таки научить меня пить никак не могли. Может быть, через все это нужно было пройти, — но тут лучше «опустить занавес».

К моему подавленному настроению прибавилось отвращение и мучительные угрызения совести [19], точно я изменил самому себе: с детства я хотел быть не таким, как другие...

За весь мой первый год в университете я ни с кем не сходился, да и не было случаев к общению. На сходках я не участвовал, семинариев на нашем курсе не было, и среди землячеств нашего виленского тогда не существовало. Я был поэтому тот самый «единичный посетитель университета», каким именно и полагалось быть студенту по пресловутому «Уставу 1884 года».

Часто, глядя на толпы студентов, слонявшихся по университетскому коридору, я думал — неужели в этой массе нет тех, которые так же, как и я, одиноки и, как и я, интересуются искусством? Но как было найти своих единомышленников? У меня, правда, были приятели, но настоящей дружбы не было. Со Сташей мы все больше расходились во взглядах и во вкусах — полной откровенности быть не могло. Я чувствовал полное одиночество, и мне все яснее становилось, как мне нужна серьезная моральная опора. И я мечтал именно о женской дружбе...

Большинство будущих моих единомышленников и друзей прошли курс юридического факультета Петербургского университета, но все они окончили университет в год моего поступления: Александр Бенуа, Философов [20], Дягилев, Нувель [21], Грабарь и князь Аргутинский [22]. При мне в университете были Верих [23] и Билибин [24], но с ними я знаком тогда не был.

Мне всегда было приятно бывать у моего любимого с детства дяди Федора Петровича, брата моего отца. После службы в Вильне он давно уже жил в Петербурге и теперь занимал редкий пост судебного следова-

теля «по особо важным делам», каких на всю Россию было всего два. И как раз перед моим поступлением в университет он провел очень беспристрастное следствие по нашумевшему делу об избиении полицией студентов нагайками на Невском[25] в день университетского праздника — 8 февраля (дело деликатно называлось «о неправильных действиях полиции 8 февраля») и вывел на чистую воду кого следовало.

Он был добрый и жизнерадостный человек — один из самых обаятельных людей, каких я вообще знал в жизни, и не удивительно, что к нему всех тянуло. Но он скоро опять был переведен в Вильну.

У дяди Феди я стал встречать барышню, родственницу одного из его судейских приятелей, одетую со вкусом, молчаливую и застенчивую, с необыкновенно милой улыбкой. От моего дяди я узнал, что она воспитывалась за границей и года два как вернулась в Петербург и теперь серьезно занимается музыкой. Она мало кого знала в Петербурге и бывала часто в семье моего дяди, где ее полюбили и называли Лизой[26].

Она с большой серьезностью играла в винт, я же в винте ничего не понимал и, сидя в стороне и посматривая на играющих, на нее глядел с особым уважением, как на знающую эту премудрость.

Скоро я стал ходить к дяде ради нее, но первые две зимы мы встречались редко. Я долго стеснялся ее, с самого начала у меня к ней был большой респект, мне импонировала ее безукоризненная воспитанность, знание языков и так нравилось, что она выросла в Европе... Я чувствовал, что она особенная, не такая, как другие.

Мне было с ней всегда интересно, в наших беседах она на все находила ответ, часто неожиданный и смелый, и могла поставить такой же вопрос. Неужели правда — думалось мне — я найду тут ту чистую женскую дружбу, по которой я так тосковал и которая так была тогда мне нужна?.. И действительно, к моему счастью, это так и случилось. И даже больше: на всю жизнь.

Перед своим отъездом дядя Федя познакомил меня с одним своим приятелем, в дом которого мне стало интересно ходить, — там случались очень оживленные собрания с судейскими людьми, литераторами, журналистами и артистами: бывал только что появившийся юный Шаляпин, любитель-певец адвокат В. Цехановский, Вец — про которого шутили, «В. Вец не Пе Вец». Там я встречал Ариадну Владимировну Тыркову[27], необыкновенно красивую женщину с огненными глазами и горячей речью, также писателей Гарина-Михайловского[28] и Станюковича[29].

К. М. Станюкович — автор очень симпатичных и живых «Морских рассказов» — был седой, осанистый барин, большой шармер, типа Тургенева, и в ту зиму справлял свой 35-летний юбилей. Через одного знакомого студента, знавшего, что я художник, я получил от одной группы студентов «заказ» (конечно, бесплатный) — нарисовать адрес, подносимый Станюковичу. Какой был текст адреса, не помню, но так как юбиляр во время оно был сослан «в места не столь отдаленные» за вольнодумство[30], то, конечно, упоминалось, что он пострадал за правду и т. д. Поднесение такого адреса было маленькой политической демонстрацией, впрочем очень безобидной. Я же рисовал этот адрес без всякого увлече-

ния и никак не мог придумать подходящий символ, нарисовал какой-то корабль в штиль, окруженный грозовыми тучами, и был недоволен собой

Под конец первого года в университете я наконец взял себя в руки и начал понемногу заниматься предметами своего курса и вечерами посиживал дома. Но учился с перерывами, так как очень много тогда читал (опять перечел Достоевского и один за другим поглощал романы Золя), и по-настоящему засел за науки весной перед экзаменами.

Готовясь к экзаменам, я всегда делал подробные конспекты, причем их часто разрисовывал цветными карандашами, и это помогало усваивать самые абстрактные понятия и системы, так как зрительно я все гораздо лучше запоминал и усваивал, чем по слуху. Перед самыми экзаменами я стал заниматься вместе с одним из моих однокурсников, и мы экзаменовали друг друга. Для этого я ходил к нему на Пушкинскую и часто даже оставался ночевать в его меблированных комнатах, где за обоями невероятно противно шуршали тараканы.

Больше всего меня заинтересовала философия и энциклопедия права. Все-таки благодаря собственному чтению еще в гимназии и отчасти дружбе в Вильне с Алешей Рогаль-Левицким, очень развитым и умным юношей, я кое-что усвоил из разных философских учений, имел понятие о Платоне и Аристотеле[31], а также о Гегеле[32], так что хоть очень немного, но был подготовлен к этому предмету, весьма трудному для новичка.

Регулярно работать я себя не приучил за все университетские годы, но переходил с курса на курс благополучно, лишь на первом курсе провалился у Коркунова (как раз по энциклопедии права, которая меня наиболее интересовала!). Но это катастрофой не было, так как экзамен был перенесен на следующий курс, «заложен», по студенческому выражению. Провалиться было немудрено — Коркунов был настоящий инквизитор. Самое ужасное было то, что студент должен был сам отвечать на вопросы, помеченные на вытянутом билете, а страшный профессор молчал, глядя на него в упор выпученными оловянными глазами, шевелил рыжими усами и делал судорожные гримасы. Экзаменовавшийся под этим «взглядом василиска» скоро увядал и получал — или безапелляционный «кол», или неожиданное «весьма».

От времени этих первых переходных экзаменов осталось в общем приятное воспоминание, тем более что они окончились благополучно. Весна с запахом тополей проникала в мою студенческую комнату, стояли белые ночи, которые я так любил, а между экзаменами раза два ездил в Павловск на музыку; там в парке, на вокзале, давались традиционные симфонические концерты, в то время под управлением Главача[33]. Парк был в белую ночь полон поэзии, и «Valse Fantasie» Глинки связался навсегда для меня с этим чудным Павловским парком.

Перед тем как направиться в деревню на лето к матери, я заехал в Новгород погостить у моего дяди Евстафия, переведенного туда на службу из Петербурга. Но из моих родных по матери в Новгороде уже никого не было. В призрачном тихом свете белых ночей Святая София с ее шлемами-куполами и серебряным голубком на кресте была сказочно

красива... Я заглянул на мою сонную Прусскую улицу, она так же мирно зарастала травой, поглядел я и на дом, где родился. Но там жили уже другие люди.

То лето у моей матери ничем не ознаменовалось [34].

Покинув деревню в начале сентября, заехал в Москву, побывал в Малом театре на Островском, а в Третьяковской галерее восхитился портретами Репина, поражен был картинами Ге и, кажется, впервые оценил Федотова [35].

Из Москвы я поехал в Нижний Новгород на открывшуюся там Всероссийскую выставку.

Мой второй год в университете начался в прежнем невеселом и вялом настроении, при этом я физически себя чувствовал плохо. Утешали меня лишь частые поездки в Вильну, к отцу. Я продолжал жить там же, на Васильевском острове. Науками я занимался мало, но теперь стал довольно часто ходить в школу Дмитриева-Кавказского, куда записался еще после моих неудачных экзаменов в Академию.

Лев Евграфович Дмитриев-Кавказский (по происхождению кубанский или терский казак и потому — Кавказский) был фигурой живописной: был лыс, горбонос и с курчавой бородой; иногда носил черкеску, был очень симпатичный и приветливый человек и всеми любим. Он был известен как офортист и изобразитель Кавказа и издал альбом рисунков своего путешествия в Малую Азию. С востока он привез кувшины, блюда, ковры, пестрые ткани, а также целые костюмы, в которые наряжал натурщиков и натурщиц, и ученикам было занимательно делать нарядные картинки. К сожалению, сам опытный офортист, он никогда не учил офорту, а как раз мне при моей наклонности к графике это могло быть интересно и полезно.

В школе работали все по-старинке: сначала делали на холсте рисунок углем, его закрепляли фиксативом и затем поверх угля накладывали краски. Получался раскрашенный рисунок, неизбежно сухой и черствый, живописи же не получалось. Советы доброго профессора были очень простодушны: он требовал, чтобы все было точно и похоже, и указания его сводились к тому, что «это надо сделать подлиннее, а это покороче», или — «здесь темнее, там — светлее».

Я присматривался к тому, как делали другие, но все рисовали и писали по шаблону. Я только немного освоился с палитрой [36].

Вскоре школа переехала со Среднего проспекта Васильевского острова на 12 линию, в дом Дервиза, в более обширное помещение, и тогда в школе появился новый ученик, Чижов, который всех расшевелил. Этот долговязый и белобрысый малый писал «под Репина» — мазками и шлепками, как попало, «нутром», рисовал же плохо. Иногда у него выходило ловко, чаще же получалась мазня. Не знаю, куда делся впоследствии этот, несомненно талантливый, человек.

Школу, все время и позже, я посещал с перерывами и в общем выносил из нее мало, об Академии же перестал и думать, так как все мои мысли все больше направлялись на то, чтобы после университета ехать учиться в Европу. Школьных работ маслом все же накопилось много. Мой

первый этюд старого еврея в бухарском халате я привез в Вильну показать отцу, и он его повесил в своем кабинете. Это первое мое «живописное произведение» впоследствии, к моему конфузу, попало в Виленский музей [37].

В школе я ни с кем не сблизился и держался особняком, как и в университете.

Позже меня в этой школе занимался М. М. Фокин [38], впоследствии наш замечательный хореограф, и, когда очень много лет спустя он мне показал последние портреты своей кисти, я немало был удивлен, увидев тот же самый «стиль», которому он, оказывается, так и не изменил всю жизнь, как ученик Льва Евграфовича.

В 1896 г. петербургские студенты издавали первый «Студенческий сборник» — альманах и в редакторы пригласили трех маститых старцев: Григоровича, Майкова и Полонского. В университете было вывешено объявление, приглашающее студентов доставлять в редакцию рассказы, стихи и рисунки. Я решил тоже принять участие в сборнике, и один мой рисунок пером, пейзаж в Оранах, был напечатан [39] с ошибкой в фамилии; рисунок был сухой и скучный, мне самому не нравился, и я был даже рад опечатке, так как благодаря ей он был как бы не моим! В сборнике принимал участие и Рерих, тогда студент-юрист. Его рисунок изображал каких-то воронов, сидящих на камнях. С ним я не познакомился, знал лишь его по виду, он был и тогда такой же, как позже, — розовый, с аккуратной бородкой, застегнутый на все пуговицы.

Этот сборник, как и следующий, попал потом «на зубок» «Миру искусства» и был зло высмеян [40] — так, как в журнале умели это делать за пошлость. И вполне справедливо.

Продолжая жить на Васильевском острове, в той же комнате, как и раньше, я стал встречаться у моих хозяев с русским англичанином В. Карриком [41], довольно известным тогда карикатуристом, большим птицеобразным человеком. Он меня научил нехитрой литографской технике — рисовать разведенной типографской тушью на кальке — и дал мысль отнести какую-нибудь карикатуру в «Стрекозу» [42]. Я расхрабрился и отнес один рисунок, сделав его этой техникой, в редакцию на Фонтанку (я немного знал редактора «Стрекозы», литератора И. Ф. Васильевского, школьного приятеля моих дядей, но решил не прибегать к протекции). Рисунок представлял молодую даму с двумя франтами по бокам, сюжет не очень оригинальный, но карикатура была смешная, и неожиданно издатель журнала — старик Корнфельд ее принял [43] и сразу мне выдал мой первый в жизни гонорар — три рубля.

Больше всего впечатлений мне давали выставки, которые все делались интереснее [44]. После довольно бесцветной и приторной Итальянской в предыдущем сезоне, но где меня поразил Сегантини своей пуантилической, как бы мозаичной живописью, я восхитился выставкой скандинавских художников во главе с Цорном, о чем уже упоминал, и после этих ясных и здоровых реалистов какими скучными и черными показались мне наши передвижники! [45]

На эти выставки как уже вошло в обычай, я еще с осени ходил вместе с Лизой, она была в курсе всех моих новых художественных впечатлений. Тогда же мы стали посещать утренние репетиции симфонического оркестра Консерватории. На этих утренних концертах особенно сосредоточенно слышалась музыка, и они вообще овеяны были каким-то очарованием. Мы слышали много Моцарта, бетховенского «Эгмонта», его 5-ю и 9-ю симфонии и впервые в жизни — 6-ю симфонию Чайковского.

Бывал и у нее — я иногда засиживался, часто слушая ее игру на рояле.

Я возвращался около полуночи к себе на Васильевский остров пешком. И любил для сокращения пути идти по льду замерзшей Невы наискосок от Адмиралтейства к университету, и как памятны эти одинокие возвращения, и сколько можно было передумать за долгий путь.

На третий курс моего факультета я перешел без труда, и летом 1897 г. произошло большое событие в моей жизни: я в первый раз поехал за границу.

ПЕРВОЕ ЗАГРАНИЧНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ

Мой отец всегда говорил, что для меня как художника необходимо видеть Европу, и, когда я перешел на 3-й курс университета, он смог устроить мне небольшое путешествие за границу. На первых порах он советовал ограничиться Германией (да и денег на поездку мог дать немного) и, главное, побывать в художественных центрах: Дрездене и Мюнхене, осмотреть музеи и, если удастся, позаняться тогда же летом в одной из художественных школ. От Парижа, куда все стремятся, он отговаривал, думал, что там бездельничают и «модничают» и что, во всяком случае, я еще успею туда попасть. Немцев же он уважал за трудолюбие и дисциплину и считал, что вначале поучиться у немцев было бы более дельно. Меня и сейчас поражает его замечательный план.

Ехал я, разумеется, в самом праздничном настроении. В Вильне перед отъездом за границу я впервые в жизни облачился в штатский костюм и двинулся в путь довольно храбро, так как тогда ничего почти не знал по-немецки. Но со мной был самоучитель («полиглот»), как всегда с самыми идиотскими разговорами, и отец еще мне всунул в карман, скорее в шутку, брошюрку «Вопросник», издание Главного штаба. Там были замечательные фразы: «Как далеко до ближайшего колодца?» или «Если не будешь говорить правду, тебя повесят». Никому, а отцу прежде всего, не могла прийти в голову подозрительность подобной книжки, изданной на случай войны? — времена были глубоко мирные, и книжка в моем путешествии только всех веселила, и немцев больше всего.

Я с волнением переехал впервые границу — узенькую речку между Вержболово и Эйдкуненом — и глядел во все глаза: все было *необыкновенно* — и замечательная чистота, и аккуратность на станциях, где каждый столбик и даже песок у перрона были особенные, «заграничные». Даже весь пейзаж изменился: сейчас же после границы пошли совсем другие дома, с высокими крышами, другие деревья, поля лежали разграф-

ленными, как на чертеже («Подлецы, — как говорил у Щедрина путешествующий сановник [46], — даже кусочка земли не оставили нераспаханной»).

Уже в Эйдкунене меня сразу обдал неизвестный на наших железных дорогах запах каменного угля — этот «запах заграницы» и позже меня всегда волновал...

Меня поразил ранним утром подъезд к Берлину; внизу, на улицах, блестел асфальт, все чистилось и мылось, в утренних сумерках уже начиналась бодрая, деловая и незнакомая жизнь огромного города.

Как мы заранее условились, я без труда нашел в соседстве с вокзалом Фридрихштрассе, в гостинице, брата моего петербургского сожителя, и с ним обсудили мой маршрут путешествия. Сам он ехал в Гейдельберг к брату, который изучал там химию на летнем семестре, и он соблазнил включить в мой Rundreise *, кроме Мюнхена и Дрездена, Гейдельберг. Туда мы в тот же день и приехали, и все оказалось еще очаровательнее, чем я предполагал, вспоминая Тургенева [47].

Мой приятель меня устроил в том же доме, где жил, на самой крыше, в мезонине, по узенькой улице, упиравшейся в громаду готического собора. В нижнем этаже моего дома помещался кабачок — «Zum grünen Baum» ** с качающейся вывеской, где был изображен зеленый дуб. Из моего окошка были видны крутые крыши и множество дымовых труб, из которых вились белые дымки; повсюду на подоконниках стояли горшки с цветами, и тут же висели клетки с птицами. Иногда высовывалась рука с лейкой или показывался белый чепчик — совсем милая картинка Шпицвега [48] или Швиндта [49]. Я попытался сразу же этот вид нарисовать в мой дорожный альбом.

Я с наслаждением гулял один по городу, это была еще совсем старая уютная Германия [50], все было примитивно, даже еще не было трамваев. Забирался и к необыкновенно живописным развалинам ренессансного замка на горе, мне только мешало, что там пили пиво!

Я познакомился со студентами (в Гейдельберге училось много русских), и мне показали достопримечательности города, и главную — знаменитый университетский карцер, стены которого сплошь разрисованы карикатурами, силуэтами, смешными изречениями и вензелями. С языком я справлялся благополучно. Мои немецкие пособия всех забавляли, раз только я «отличился» — вместо «kalte Milch» *** попросил «Kalbs Milch» — «телячье молоко», и кельнерша потом без смеха не могла мне прислуживать.

На улицах и в кафе я наблюдал и зарисовывал всевозможные типы немецких студентов с их разноцветными шапочками и физиономиями, украшенными рубцами от «мензур» (т. е. дуэлей) или заклеенными крест-накрест пластырями. Видел и самых настоящих классических буршей, ка-

---

* Путешествие (*нем.*).
** «Под зеленым деревом» (*нем.*).
*** Холодное молоко (*нем.*).

ких изображали во «Fliegende Blätter» * с неизменным бульдогом и с длинным чубуком [51].

Я уже собирался после трех дней в Гейдельберге ехать дальше, в Мюнхен, как случайно на улице встретил моего виленского товарища по гимназии Велера с его братом. Они ехали в Швейцарию и предложили поехать вместе... Дополнительный билет стоил гроши, и, хотя это было малодушие, удержаться было трудно — и я очутился в Люцерне! Начались новые упоительные впечатления, и бирюзовое озеро, и горы, тающие в блаженной дали, — как все это было по-другому, чем мои детские незабываемые горные впечатления Кавказа.

Мы решили пройти пешком по знаменитой дороге Axenstrasse от Flühlen до Brunnen и в жаркий день с чемоданами за плечами и с альпенштоками пустились в дорогу — прогулка взяла почти целый день. На утро поднялись по довольно страшной воздушной дороге, вися над пропастью, на Rigi Kulm, и там, в чистом воздухе этих горных высот, я долго валялся на траве, слушая перезвон коровьих колокольчиков. Спутники мои ушли искать какие-то тропинки, я же пытался рисовать и втискивал в мой маленький альбом необычную перспективу пропастей и горные пространства без горизонта. Что-то новое открывалось моему глазу художника...

Мы добрались до большой казарменного вида гостиницы на вершине горы, чтобы рано утром полюбоваться оттуда на знаменитый восход солнца над панорамой Альп, но, вставши, увидели только белую стену тумана и перед ней на террасе спины англичан, закутанных в пледы, неподвижно сидящих на складных стульях. Как нам говорили, они упрямо дожидались зрелища уже несколько дней.

В Базеле я с моими спутниками расстался, чтобы встретиться в Мюнхене (у нас были разные маршруты), но мой поезд пришел в Мюнхен с большим опозданием, и в гостинице, где они должны были меня ждать, их и след простыл, и я был впервые предоставлен самому себе — без языка в незнакомом городе...

В той же гостинице я и остался, и следующие дни провел в музеях и на огромной выставке картин в Glass Palast **. Самый город я в тот первый приезд узнал мало, только его центр и необыкновенно красивые парадные улицы. Хорошо зная Эрмитаж, я уже мог в старой Пинакотеке разбираться в старых мастерах и их сравнивать с эрмитажными картинами. Хоть мне трудно вспоминать тогдашние первые музейные впечатления, но меня более всего пленил в Мюнхене ранний итальянский Ренессанс, которого так мало было в Эрмитаже, и старые немцы, больше всего Дюрер и его «Апостолы» [52] — шедевры Пинакотеки. В новой Пинакотеке, переполненной колоссальными академическими полотнами Пилоти и Каульбаха и множеством Дефреггеров [53] и прочих «дюссельдорфцев» [54], которые мне показались не хуже и не лучше наших передвижников, я очаровался Швиндтом и, конечно, любовался... Бёклином [55], который был тогда всеобщим богом. И я мог вдоволь насмотреться и на

* «Летучие листки» (*нем.*).
** Стеклянный дворец (*нем.*).

Фр. Штука[56], который тогда мне нравился своим крепким рисунком и такой же композицией своих картин. На выставке же современного немецкого искусства в Glass Palast'е[57] для меня были большой новостью стилизованные пейзажи Вальтера Лейстикова[58], художника второстепенного, но мне еще не приходилось видеть такого декоративного отношения к природе[59]. Я сравнивал с нашими пейзажистами, которые не искали композиции, вяло копировали натуру и изображали отрезок природы, взятый «как попало». Для меня это был «укол» — еще до того, как меня гораздо серьезнее «укололи» японцы[60].

На второй день в Мюнхене я очень соскучился без языка и пошел искать русских студентов в политехникум — я знал, что их там много. В конце концов попал в компанию, довольно симпатичную, и следующие дни посиживал с ними в кафе на Amelin Schelle. Но я не подозревал, что как раз в это время в Мюнхен съехалось довольно много русских художников учиться живописи: там жила Елена Маковская и ученики Репина: Веревкина[61], Явленский[62], Кардовский[63] и Грабарь[64], с которыми я познакомился только через два с лишним года, когда наконец дождался своей мечты: поехать учиться в Мюнхен.

В Дрездене я очутился среди декорации, сходной с той, что меня окружала в родной Вильне: я увидел такое же рококо, такие же плоские фасады домов XVIII в. около Старого рынка и был совершенно очарован Frauen Kirche. Я навсегда полюбил и Эльбу, и тенистую Брюлловскую террасу, и нарядный ажурный Цвингер.

В воскресение я был в русской церкви и после службы познакомился со священником о. Анненковым, который сразу же позвал меня к себе на дачу. Он жил в «Саксонской Швейцарии», где воздух был пропитан упоительным хвойным ароматом. Я любовался с террасы этой дачи на расстилавшийся внизу истинно романтический горный пейзаж: лесные дали до самого горизонта, странного силуэта голые скалы и вспомнилось: «Тихие долины полны свежей мглой»[65].

Я хорошо осмотрел картинную галерею в Цвингере[66] и долго сидел в молитвенной тишине зала перед «Сикстинской Мадонной», настраивая себя на поклонение «мировому шедевру». Но, к моему конфузу, оставался холодным: как «видение», Мадонна мне казалась слишком грузной и земной...

На обратном пути я в Берлине не останавливался, так как в дороге вконец издержался и приехал в Вильну без копейки.

Хотя я вернулся обогащенный множеством новых впечатлений, но умный план моего отца я осуществил меньше чем наполовину, и мне было конфузно. Все же это путешествие, как позже я понял, имело для меня очень большое значение: в моем художественном развитии назревал определенный перелом, и я переживал очень большой душевный подъем, какого я еще не знал в моей жизни.

За последние два университетских года во мне уже созревал художник, я стал верить в свои силы и только и мечтал по окончании курса университета совершенно посвятить себя живописи и поехать учиться за границу — в Мюнхен, что и осуществилось, когда я получил диплом.

ПОСЛЕДНИЕ ДВА ГОДА В УНИВЕРСИТЕТЕ

осле заграничного путешествия я возвратился в Вильну полный радостного подъема и чувствовал тот прилив сил, когда по старой поговорке «море по колено» и все «трын-трава», и мой любимый город после Дрездена и Мюнхена показался мне не менее очаровательным по архитектуре: я мог сравнивать.

В августе в летнем театре Шумана, в Ботаническом саду, заканчивала гастроли русская опера с хорошими артистами, с большим репертуаром, и я наконец дорвался до театра и не пропускал ни одного спектакля. В Петербурге в опере я бывал редко, получить дешевый билет в Мариинский театр было трудно (раз я дежурил всю ночь, промерз и закаялся), но бывал, как уже упоминал, больше на концертах.

Теперь я упивался оперной музыкой. Вспомнилась «Кармен», которая так меня сладко очаровала в Киеве, когда мне было 12 лет, а тут впервые увидел «Фауста» и «Травиату», «Гугенотов» и «Пророка» и совершенно был упоен «Пиковой дамой», которую я услышал в первый раз.

У меня был приятель-студент, который был вхож за кулисы, и он меня познакомил со всеми (артистами). В труппе были известные певцы Максаков и Давыдов[67], последний вскоре был приглашен в Мариинский театр, а также меццо-сопрано московского Большого театра Е. Г. А.[68] Она была очень знаменита, и мне было лестно показываться с ней на улицах и концертах.

Вскоре вся эта компания, прошумев и взбудоражив виленскую жизнь, а мне вскружив голову, улетучилась, но мой подъем и жизнерадостное настроение (мой «Sturm und Drang» *) меня не оставили и в Петербурге[69]. Там я решил изменить жизнь и покинуть Васильевский остров. Главной причиной перемены места, в которой я сам себе еще не вполне признавался, было желание жить поближе к Лизе.

Я стал жить на Загородном проспекте, около Владимирского проспекта, уже один. Я жалел только, что больше не видел в окне столько неба, как было на Васильевском, и не блестела уже вдали игла Петропавловской крепости... Но не забывал прежнего места и изредка из университета заходил к милым Ярковым, где продолжал жить их верный жилец, мой Юлька. Иногда веселой компанией во главе с Гогой Я[рковым] и его беспутным дядюшкой, Валерианом Ивановичем мы упражнялись в пародиях на декадентские стихи, зло высмеиваемые тогда Бурениным[70], и коллективно творили нарочно нелепые стихи, вроде того, что «я не смою любви своей мылом, сковырнуть не смогли ее шилом, и пылаю пурпуровым пылом — караул!» Но «Савлы понемногу становились Павлами»[71]...

Я, конечно, не пропускал ни одной выставки (в 1897 г. была выставка английских и немецких акварелистов[72], вторая, устроенная Дягилевым в Общ[естве] Поощр[ения] худ[ожеств], где я воочию увидел некоторых прерафаэлитов[73] — Holman Hunt, Walter Crane, Burns Johns, которые про-

* Период «Бури и натиска» (*нем.*).

извели на меня сильнейшее впечатление). Я продолжал посещать школу Дмитриева-Кавказского, но больше рисовал дома «от себя». В ту зиму я познакомился с Р. Р. Голике, издателем «Шута»[74]. В «Шуте» тогда помещались занятные рисунки талантливейшего, рано умершего Рябушкина на тему русских былин[75], и Голике посоветовал заняться такими же темами и для сего ознакомиться с русскими лубками и дал мне рекомендательное письмо к Стасову, который заведовал русским отделом Публичной библиотеки.

Стасов принял меня радушно и, вероятно, немало был удивлен, что какой-то студент заинтересовался русскими картинками. Он выложил мне все огромные тома Ровинского[76], и я ходил в библиотеку несколько дней и сделал много зарисовок. Эта моя первая работа по первоисточникам была мне очень интересна, с самим же могучим старцем много говорить не пришлось, я лишь издали дивился его богатырской бороде и громогласному разговору. После этого я скомпоновал для «Шута» несколько рисунков на тему «Соловья-Разбойника», но Голике ни одного не принял — нашел, что слишком похоже на лубок... (Однако я совсем не копировал лубков, и, насколько помню, не было сходства ни с Рябушкиным, ни с Билибиным.) Зарисовки же мои я спрятал для будущего (они пригодились через много лет...).

Потом, оставив попытки рисовать в стиле русского лубка, я сделал один рисунок «в духе английских прерафаэлитов» (так мне казалось) — «Звезда вечерняя». Нарисовал его на литографском Cornpapier, и это была моя первая литография и первый рисунок, помещенный в «Шуте»[77]. Я не хотел прямо подражать кому-нибудь, но обратился, так сказать, к «первоисточникам» и ходил в Эрмитаж, чтобы присмотреться к листве и деревьям у Перуджино и у раннего Рафаэля («Св. Георгий»).

Мы продолжали посещать утренние репетиции симфонических концертов и были на одном вечернем концерте в Таврическом дворце — тогда приезжал в Петербург дирижировать Никиш[78], — и помню, как великолепен был длинный Колонный зал, освещенный рядом сверкающих хрустальных люстр. Когда наступила весна, я любил делать долгие прогулки вдоль всей Невы, по набережной от Летнего сада до Николаевского моста, любуясь панорамой Петербурга и белыми ночами.

С третьего на четвертый курс экзаменов в университете не полагалось, и весеннее настроение ничем не было омрачено. Мое «зачетное сочинение» я сдал благополучно, и, хотя оно было написано неинтересно и неумело, проф[ессор] Дювернуа поставил мне «удовлетворительно».

Летом 1898 г. в деревне я, как всегда, много рисовал и, находясь под впечатлением прошлогоднего путешествия за границу и картин, которые я видел на немецких выставках, стал в шутку подражать пейзажисту-стилизатору Вальтеру Лейстикову. Мне нравилось рисовать в сумерках, когда делаются четкими силуэты деревьев, и в их контурах можно было видеть орнамент или фантастические фигуры. Впрочем, такие рисунки я пробовал делать и раньше.

Перед началом занятий в университете на моем 4-м курсе я съездил к отцу. Почти год как он был назначен председателем комиссии по по-

стройке артиллерийских казарм на Немане, около местечка Олиты, где сооружался целый военный городок — как бы военный форпост. Отец часто туда ездил из Вильны, а затем временно поселился в этом еврейском местечке у одного из своих офицеров. Туда я поехал осенью.

Я был очарован этим местом. Казармы строились в совершенно девственном сосновом лесу, около чудной реки, которая образовывала там большую дугу, и позже, когда выросли казармы, они оказались окруженными вплотную лесом. Мы с ним объезжали окрестности и в бричке, и верхом, и однажды меня мой конь сбросил на землю через голову, но неожиданное сальто-мортале обошлось благополучно, а отец меня уверил, что тот не ездок, который ни разу не падал с лошади.

Мне уже был знаком литовский пейзаж около Оран, но тут меня поразили сельские кладбища: всегда это был холм или курган, окруженный низенькой каменной стеной со щетиной высоких крестов, стоявших посреди берез и стройных сосен, а кладбища эти лежали, как острова, среди песчаных полей... Потом в Петербурге я много раз пытался на память нарисовать такой романтический пейзаж[79]. Зимой я еще раз съездил к отцу в Олиту, тихий лес, весь в инее и засыпанный снегом, был сказочно очарователен.

В школу Дмитриева-Кавказского я продолжал ходить, но без всякого интереса, она мне ничего уже не давала — я ее «перерос». Мысль учиться живописи за границей после окончания университета во мне окончательно окрепла. До того чтобы строить какие-нибудь планы, было еще далеко, но я много уже слышал о мюнхенских школах.

В течение той зимы читал лекции по искусству киевский профессор Адриан Прахов в музеях Штиглица и Академии художеств[80]. Он начал с античной скульптуры — в обоих музеях находилось много гипсовых копий, — и я стал его постоянным слушателем. Читал же он с пафосом и иногда «пускал слезу». Однажды я решился показать ему мои рисунки. Рассматривая их, он мне сказал: «Вы — художник!» — и это меня окрылило, так как Прахов считался большим авторитетом. Я знал, что он был одним из руководителей по росписи только что построенного в Киеве собора св. Владимира, расписанного Васнецовым и др[угими], что казалось событием в тогдашней русской художественной жизни[81].

Но, действительно, настоящим большим событием, а для меня как бы и «откровением», была замечательная выставка, устроенная в июне 1898 г.[82] Дягилевым в залах музея Штиглица, перед выходом в свет первого номера его журнала «Мир искусства»; и в нашем искусстве это была историческая дата. Помимо картин, восхитивших меня, — Сомова[83], Александра Бенуа, Бакста, Серова, Врубеля[84], на ней выставлена была керамика (особенно изумляли вещи Врубеля) и вышивки[85] в русском народном стиле Е. Поленовой и М. Якунчиковой[86], а также резные деревянные изделия по рисункам Малютина[87] из мастерских кн. Тенишевой в Талашкине и Саввы Мамонтова в Абрамцеве[88].

Все на этой выставке поражало новизной, не было унылых коричневых фонов, на которых у нас на выставках обычно развешивались картины, и толстых золотых рам, в которые они обязательно обрамлялись. Все было

светло и изящно, и выставку еще украшали живые цветы — вещь доселе у нас невиданная на выставках.

На выставке я издали заметил элегантную фигуру Дягилева — на него мне указали — приветливо или, скорее, как мне показалось, «милостиво» улыбавшегося кому-то. Я тут первый раз его увидел. Конечно, я много раз бывал на этой выставке и больше всего пленен был поразившим меня своей тонкостью искусством Сомова[89].

Последний год в университете я стал заниматься гораздо серьезнее, чем раньше. Заветная цель приближалась, и я верил: по окончании университета должна была начаться настоящая жизнь. Но заниматься и сосредоточиваться было трудно: университет бурлил, и настроение студенчества было очень напряженным.

В университете я держался вдали от поголовного увлечения студенчества политикой, и, хотя многие из моих приятелей принадлежали к разным политическим партиям, мне и в голову не приходило следовать их примеру. Впрочем, никто меня и не тянул в политику, так как убедились в моем равнодушии и «незрелости», и на меня махнули рукой.

Я никак не мог найти своего отношения к социализму да и не был достаточно «вооружен знаниями» и, как ни старался, так и не мог одолеть «Капитал» Маркса. С моими товарищами я слабо спорил, со многими доводами не мог не соглашаться, но логика говорила одно, а внутреннее чувство — другое.

Так я и не мог продумать многое до конца и остановиться на определенных взглядах. Я начинал чувствовать себя «индивидуалистом». И все-таки меня мучило, что я не знаю, чего хочу, и я завидовал тем из моих сверстников, которые, как мне казалось, имели свое определенное «миросозерцание».

С моим другом детства, двоюродным братом Сташей, мы все больше расходились во взглядах. Хотя я, в сущности, не знал, какую форму правления я «предпочитаю» (на этом-то мы и скрещивали копья), я чувствовал, что весьма многое «неблагополучно в Датском королевстве»[90], и многим возмущался. Он же, еще будучи гимназистом, был определенным монархистом и теперь храбро высказывал свои взгляды, приводившие меня в отчаяние. Вести прения с ним было трудно, он был ловкий и остроумный спорщик, был начитан в писаниях славянофилов и легко припирал меня к стене (так же бывало и в детстве, когда мы дрались). С его точки зрения, я был презренным «западником» и «либералом». (Иным, впрочем, я и не мог стать при широких взглядах моего отца и свободолюбии моей матери.)

Со Сташей в конце концов мы совсем перестали вести политические споры, так как начинали уже серьезно ссориться.

Как ни странно и непоследовательно, но у меня порой рождалась совершенно еретическая мысль: «А что, если просвещенный абсолютизм и есть лучшая форма правления?» Но ни за что на свете я ни с кем бы не поделился этой греховной мыслью, особенно со Сташей, который бы тут лишь торжествовал. Я поступил в университет, когда только что взошел на престол Николай II, и я помню, как в Петербурге многие поддавались

обаянию молодого царя, какие создавались легенды и сколько возлагалось на него надежд, которые так обидно были им названы «бессмысленными мечтаниями»[91], и какие последовали разочарования...

За последний год моего пребывания в университете меня невольно захватила волна общего протеста[92], и я даже довольно горячо участвовал в сходках, аплодировал ораторам, познакомился со многими студентами, был даже выбран в делегацию к К. К. Арсеньеву, почтенному старцу, адвокату, но по какому поводу, совсем не помню[93]. Настроение студенчества было в общем дружное, оппозиционное, и правые студенты, которых вообще было мало, стушевались и ничем себя не проявляли. Помню, как всех тогда насмешило попавшее впросак «Новое время» — газета, очевидно с большим удовольствием и торжествуя, напечатала письмо в редакцию трех студентов, весьма резко осуждавших сходки и забастовки и выражавших самые черносотенные чувства. Увы, фамилии этих верноподданных студентов — Тоиди, Каруд, Лёссо — сразу же были расшифрованы: если читать наоборот, то это были Идиот, Дурак и Осел[94].

Министром народного просвещения был тогда генерал Ванновский, который положил конец смуте по-военному, и я вместе со всеми моими коллегами оказался исключенным из университета. Эта необыкновенная мера имела целью принимать обратно студентов лишь по проверке их благонадежности и их, так сказать, «просеять», я был принят обратно, но государственные экзамены предстояло бы держать в присутствии полиции, которую предполагалось ввести в здание университета. Это было уже слишком, и большинство от экзаменов отказалось, но эта забастовка, как бы провоцированная самим начальством, имела для многих весьма тяжелые последствия — отдачу в солдаты для отбывания воинской повинности, а для иных и ссылку «в места не столь отдаленные»...

Небольшая группа оканчивавших решила поехать держать государственные экзамены в Одессу, в Новороссийский университет, где не было таких «беспорядков» и не принималось таких мер, как в Петербурге, и был слух, что держать там экзамены вообще куда легче... И я решил поехать тоже.

Но решиться на это с легким сердцем было, впрочем, не так легко. Меня смущало, что я совершаю точно измену по отношению к моим товарищам, с другой же стороны, меня соблазняла софистическая мысль: почему, собственно, мой отказ держать экзамены и решение, отложив окончание университета, пожертвовать целым годом моей жизни может принести пользу студенчеству и помочь пострадавшим?.. Я во что бы то ни стало хотел скорее получить диплом, и мне казалось совершенно невозможным и ужасным ждать еще один год — я просто не мог себе этого представить. Мои сомнения я постарался в себе заглушить и, хоть с осадком в душе, поехал в Одессу в настроении очень решительном и храбром.

Держа экзамены, я пережил один из самых больших подъемов в моей жизни и в первый раз ощутил в себе те волевые силы, которые в будущем проявлялись по-разному — и отдельными вспышками, и длительным напряжением. Это был настоящий экзамен на мою личную зрелость и

был первым самым серьезным шагом в моей жизни, а для меня лично это был даже «подвиг».

Никогда не забуду этого времени — мая в Одессе — дивной зеленой луны, сладостного запаха белых акаций, наполнявшего улицы, и всех впечатлений южного города. Я нашел уютную чистую комнату на Гулевой улице. Мне пришлось взяться за некоторые курсы впервые, но память обострилась чрезвычайно, и я помогал себе тем, что, готовясь, делал графически ясные конспекты, и все западало в память удивительно четко. Хотя приходилось работать и по ночам, но я старался не переутомлять себя, успевал выспаться и отлично питался. Однажды среди ночи, совсем усталый, я с ужасом вдруг увидел, как через мой стол и мои бумаги быстро проползла невиданной величины студенистого вида сороконожка — я чуть не уронил лампу и на полу задавил страшное насекомое. Еле заснул после этого. К этим существам, как и к уховерткам, паукам и тараканам, у меня какой-то мистический страх.

Я разыскал моего давнишнего друга по Виленской гимназии Алешу Рогаль-Левицкого. Он оставался тем же неисправимым пессимистом, но его пессимизм сделался еще мрачнее, его стала преследовать мысль о дурной наследственности, но при всем этом его настроение, как было и в ранней моей юности, вызывало во мне только обратное. Я всегда любил его общество, его большой ум, весьма скептический, насмешливость и большую начитанность. Он с презрением служил в акцизном управлении.

В Одессе я сошелся с одним студентом-виленцем, приехавшим тоже держать экзамены, с громкой (татарской) фамилией Чемоданов. Он был внук известного в свое время карикатуриста [95] и отлично рисовал, и я завидовал его ловким наброскам, особенно умел он изображать лошадей и толпу, но этот очень одаренный человек не верил в свои способности и серьезно не занимался, а мог бы стать замечательным художником. Впоследствии он стал судебным следователем в провинции, но все же искусства не оставлял, и некоторые его картины сохранились в Белорусском музее (в Минске). Сам я в Одессе совершенно не рисовал — не было времени, лишь по окончании экзаменов по просьбе моих коллег я сделал рисунок для адреса, преподнесенного студентами проф[ессору] Кремлеву. Рисунок-рамка был из извилистых трав зеленого и лилового цвета, и мне, и всем казался элегантным, я сделал его в духе того судорожного стиля, который тогда был последним словом моды! [96] С Чемодановым и Алешей Левицким мы насыщались вкусными блюдами в одной домашней столовой, где бывало много одесских студентов. Они вообще косо смотрели на нагрянувших к ним петербуржцев, что неудивительно.

Каждый выдержанный экзамен мы с Чемодановым обыкновенно праздновали прогулкой на Большой или на Малый Фонтан, где любовались бирюзовым морем, странно сочетавшимся с рыже-оранжевым цветом скалистых берегов. После одного удачного экзамена мы поехали в море на парусной лодке, но поднялся сильнейший ветер, моего спутника укачало, и он сделался зеленым, я же устоял, чем был горд.

Экзамен за экзаменом я благополучно и даже хорошо сдавал, и наконец кончилось это страдное время — я получил, к великой моей радости (и сюрпризу), диплом первой степени.

Из Одессы я почти ежедневно писал Лизе восторженные письма, и она меня подбадривала, и все желаннее становилась наша мечта.

Увы, много еще пришлось пережить за это лето, оно прошло в разъездах вдоль и поперек России: из Одессы я поехал в Петербург, потом к отцу в Олиту, оттуда к матери в Тамбовскую губернию. Я вернулся в Петербург «победителем», и в воспоминаниях встают белые ночи, музыка на вокзале в Павловске, пустынный летний Петербург и многое незабвенное...

К отцу я поехал со стесненным сердцем. Зная его взгляды на раннюю женитьбу, я предвидел, что будут тяжелые объяснения, — даже не хочется вызывать в памяти подробности...

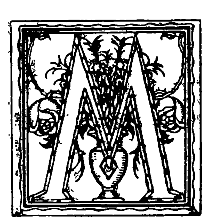
В самом подавленном настроении я поехал к матери, где было так же тяжело, — она говорила то же самое, что и отец.

Я вернулся к отцу. Отец не менял своего отношения насчет моей поездки за границу, настаивал даже, чтобы я ехал непременно в Мюнхен, и обещал мне там помогать: «Остальное меня не касается. Но мой совет — поезжай один, займись серьезно, без помехи, которая неизбежно будет, если женишься [97]. Впрочем, можешь поступать, как хочешь, — ты взрослый человек». Это был его последний ответ. Тогда мне не приходило в голову, что мой дорогой отец говорил то же самое, что старик Болконский своему сыну [98].

Но уже все было решено: мы венчаемся с Лизой в Петербурге [...] Наша свадьба состоялась в дождливый осенний день («дурная погода к счастью», говорили) в Преображенском «всей гвардии» соборе, который с детства был мне мил [...] В тот же вечер мы уехали в Мюнхен.

В Вильне на вокзале нас встретил дядя Федя с женой, который нас уверил, что все будет хорошо, что отец помирится. Он обещал его уговорить. И дядя оказался пророком. Прошло два года (и сколько было пережито), и по возвращении из Мюнхена мы гостили у моего отца, который окружил мою жену самым милым и нежным вниманием, а позже и моя мать ее оценила и полюбила, и все прошлое было забыто навсегда...

ГОДЫ УЧЕНИЯ ЗА ГРАНИЦЕЙ



Мысль ехать учиться живописи за границу зрела во мне очень долго. Моя «рана» от провала в Академию художеств в начале университета зажила, и я перестал думать, чтобы туда поступить. Почти все, что я видел в Петербурге на выставках, — передвижной, академической и других, — меня оставляло равнодушным (только Репин часто восхищал, но не всегда, и я давно любил Сурикова и Нестерова). Наоборот, то, что приходилось видеть на выставках западного искусства, которые с середины 1890-х годов в Петербурге впервые стали устраиваться, — английских и немецких акварелистов, французской живописи, скандинавских художников и др[угих] — меня поражало свежестью и оригинальностью, а многое и особенно тонким вкусом — и все больше и больше меня начинала манить Европа.

В течение двух последних лет в университете искусство стало уже главным центром моих интересов. Я еще чаще бывал в Эрмитаже, знал уже теперь все его картины, не пропускал ни одной выставки и усердно слушал лекции Адриана Прахова в музее Штиглица об античной скульптуре. С первого курса университета я посещал, хотя и с перерывами, школу живописи Дмитриева-Кавказского [1], и в деревне у матери, где бывал каждое лето, много рисовал с натуры. Кроме того, пытаясь делать иллюстрации, я увлекся русским лубком, и сам Стасов, с которым я познакомился в Публичной библиотеке, меня просветил в этой области. Я старался читать все, что тогда у нас появлялось об искусстве на русском языке (французский я тогда еще знал слабо, а немецким совсем не владел), но русских книг по искусству было еще очень мало, и, кроме скучной и бывшей «притчей во языцех» «Истории искусства» Гнедича, лишь изредка в газетах и в «толстых» журналах печатались статьи на художественные темы [1*]. В 1890-х годах появился «Новый журнал иностранной литературы» [4], знакомивший, хотя довольно поверхностно и случайно, с современными европейскими художниками, и в нем бывали репродукции картин, уровнем несколько выше тех, которые печатались в «Ниве»; заграничных же журналов, посвященных специально искусству, в Петербурге мне почти совсем не приходилось видеть.

Перейдя на 3-й курс университета, я впервые в жизни — летом 1897 г. — поехал за границу. Отец, устраивая мне это небольшое путешествие из Вильны в Германию (было ассигновано около 100 р. — и этого хватило почти на целый месяц!), советовал мне заглянуть в Мюнхене в одну из художественных мастерских, чтобы ознакомиться, как поставлено там преподавание, но, к сожалению, я не воспользовался его разумным советом; все же был в Мюнхене и Дрездене, посетил музеи и большие выставки современного искусства. От всего я вынес, конечно, очень сильные впечатления, и вообще поездка эта была одним из боль-

[1*] Об искусстве критические статьи писали Д. Григорович, Собко, Стасов [2], продолжавший свои панегирики передвижникам, и А. И. Сомов [3].

ших «этапов» в моем развитии. Тогда же во мне окончательно и утвердилось желание ехать учиться живописи в Европе.

Целью моей после долгих соображений стал Мюнхен, который наряду с Парижем был тем центром, куда у нас тогда очень многие художники стали уезжать учиться живописи, и мне в Петербурге уже приходилось слышать о тамошнем преподавании. Мой отец, который всегда мечтал, чтобы я учился за границей («стал бы европейцем», как он говорил мне еще в детстве), предоставлял мне полную свободу выбора куда ехать («кончай только сперва университет»), но он уважал немцев за их добросовестность и трудолюбие, и ему казалось, что мне следовало бы начать учиться в Германии. От Парижа на первых порах он меня остерегал, попросту говоря, сомневался, что в шумном и «легкомысленном» Париже можно сосредоточиться и серьезно работать, и потому советовал поехать в «тихий» Мюнхен, каким тогда он на самом деле и был. Наконец цель приблизилась, и хотя в Мюнхен я уезжал с большими пробелами в моем художественном образовании и довольно слабо подготовленный в живописи [5], но, главное, — я давно чувствовал в себе художника, и уже не было неуверенности в своих силах. Было одно желание — «посвятить себя всецело искусству».

Перед отъездом за границу произошли два больших события в моей жизни — окончание университета и женитьба [...]. Свадьба состоялась [... en] stricte intimité *, причем посаженным отцом был мой дядя Евстафий, брат отца, что утешило, и мы с женой в тот же день уехали за границу.

МЮНХЕН. ШКОЛА АШБЕ

В нашем путешествии первая остановка была в Дрездене, которым я уже был очарован во время моего первого путешествия за границу, за два года до этого, а для моей жены это был почти родной город: там она училась во французском институте и провела безвыездно 9 лет с семилетнего возраста. В свой пансион по приезде в Дрезден она меня прежде всего повела (там все оставалось так, как было при ней) и познакомила со своими старушками-воспитательницами.

В Мюнхен мы приехали в холодное ветреное утро, и по сравнению с Дрезденом первые впечатления от города были какие-то скучные; у вокзала крутились по ветру бумажки и сор, все казалось прозаическим.

Мы без труда нашли в Швабинге, мюнхенском Монпарнасе [6], на Арсисштрассе, две чистеньких и удобных комнаты у Herr Фишера, где и прожили всю ту зиму, — первое наше жилище. Комнаты были с самой мещанской обстановочкой: бархатный диван с высокой спинкой, портьеры с помпончиками и, конечно, портрет Людовика II Баварского в золотой раме — олеография. Улица наша была скучноватая, но тихая и в двух шагах от школы Ашбе [7], куда я вскоре и поступил.

* В узком кругу (*франц.*).

У меня была от академика Вилье[8] карточка к профессору Рубо[2*] — к нему мы с женой прежде всего и направились для показа ему моих рисунков. Они понравились, и Рубо посоветовал попробовать пойти с рисунками к проф[ессору] Академии Гизису[10], которого он почему-то особенно рекомендовал. Но старый грек Гизис оказался заядлым академиком, и, когда я показал ему мои тамбовские пейзажи с кущами деревьев, похожих на облака, думая, что ему понравится моя «передовитость», он спросил в недоумении: «Sind das Bäume?» *. В ученики к себе он меня не принял, но дал совет поступить в школу Ашбе. Она была известна и у нас в России, и туда в последнее время многие уезжали учиться или просто на лето по окончании Академии[3*].

Школа находилась на Георгенштрассе и помещалась, к моему удивлению, в большой бревенчатой избе квазирусского стиля с петушками и резными полотенцами. Этот дом-студия принадлежал раньше художнику Freiwirt ** Lutzow'у, который соорудил его в этом «ропетовском стиле»[12], модном у нас в 1870—[18]80 г[одах], на память о России, где он долго прожил. Этот курьезный дом стоял в стороне от улицы и весь был окружен деревьями. К нему вела от улицы узкая дорожка, тогда мягкая от опавших кленовых листьев, шуршавших под ногами, — была середина октября.

Я пришел туда во время шумного перерыва. Студия с высоким окном во всю стену, сквозь которое золотилась осенняя листва, была полна учеников и учениц, и сразу же появился круглоголовый и курносый Филькович[13], многолетний ученик Ашбе, который взял меня под свое покровительство. Под его опеку вначале обязательно попадали все вновь поступающие русские. На первых порах он мне много помог и, стоя за спиной Ашбе, переводил все, что тот мне говорил (в немецком я был весьма слаб).

Ашбе почти каждый день посещал школу. Он был почти гном с большой головой, со свисавшим на лоб коком рыжеватой шевелюры и вихрастыми усами; его пенсне со шнурком за ухом смешно сидело на переносице. На улице он носил рыжую широкополую шляпу набекрень, длинное, тоже рыжее, пальто в талию и ходил с тростью, у которой был набалдашник в виде птичьего клюва. Серьезного в этом облике было мало. Каждого поступающего в школу он приглашал к себе — в его собственное ателье (я тоже был позван), где показывал свои произведения, большей частью только начатые: портрет графини такой-то, баронессы такой-то и т. д., написанные с нарочито сложными световыми и красочными эффектами (одна дама, например, была освещена с одной стороны красной, с другой — зеленой лампой). Изумляло, с какой ловкостью, даже мастер-

---

2* Рубо[9] был баталист, проф[ессор] П[етербургской] Академии [художеств], но жил в тот год в Мюнхене и занят был этюдами к своей знаменитой панораме — «Осада Севастополя».

* Это — деревья? (*нем.*).

3* Антон Ашбе был по происхождению словак, ученик Пилоти[11], автора знаменитых в Германии огромных исторических картин.

** Свободному предпринимателю (*нем.*).

ством все-таки были написаны эти портреты, а о том, что это собственно была безвкусица, а сам он настоящий сноб, как-то умалчивалось, не нашлось тут «андерсеновского мальчика»...

В ту пору школа Ашбе была на вершине славы, и система его преподавания была, особенно для начинающих, очень полезна и являлась по сравнению с академиями тогда действительно «новым словом». Педагог Ашбе был очень умелый.

Новый ученик с самого начала был ошарашиваем корректурой. Он старательно вырисовывал «глазки», «кудряшки» и «пальчики» с ноготками. Ашбе же, взяв толстый кусок угля, безжалостно проводил через всю эту робкую дребедень жирную линию, показывая, как надо прежде всего «строить» фигуру. «Nur mit grossen Linien arbeiten» * — это был первый его девиз, и действовал он благотворно. Многие, впрочем, на этой grosse Linie так и застревали и никак не могли в нее вставлять детали. Но, во всяком случае, это был отличный прием против дилетантского и близорукого копирования натуры, и действовал он освежающе. Мне сразу многое открылось, а то, что я делал раньше, показалось беспомощным и вялым. Я сейчас же взялся за «grosse Linie», и Ашбе меня стал отмечать, даже скоро ставил в пример, что не могло мне не льстить. Поступавшие к Ашбе вначале, как и я, занимались исключительно рисованием, на живопись же переходили после долгого искуса.

Наряду с «большой линией» Ашбе учил и «большой форме», поглощающей мелкие детали. Этому служила его «Kugel System» **, довольно остроумная, хотя и довольно сумбурная и ведшая к эффектности и шику. В общем, она сводилась к тому, что Ашбе заставлял смотреть на голову, как на шар, из которого выступают и в который вдавливаются отдельные части лица — «маски», и учил светотень распределять на рисунке головы соответственно распределениям силы теней и рефлексов на шаре. При этом, анализируя форму человеческой головы, Ашбе ее трактовал как многогранник с передними, боковыми и промежуточными плоскостями, и эта «геометричность» заключала в себе уже зачатки будущего кубизма (хотя слово это тогда еще не произносилось). Я помню в школе работы некоторых учеников, рисовавших только одними прямыми линиями, — подобие будущих кубистических рисунков. Но на это смотрели не как на самоцель, а лишь как на упражнения и опыты. В этой «системе Ашбе» самым ценным было обобщение и упрощение форм, и для меня, как и для всех новичков, это являлось действительно новым и свежим словом, тем более по сравнению с тем, что делалось в это время у нас в России и вообще во всех академиях, где ограничивались лишь фотографической копией с натуры! Хотя я не учился в Петербургской Академии, но знал, как и чему там учили. Все указания профессоров сводились, собственно, к тому, что говорил в своей школе добрый Дмитриев-Кавказский: «Это короче, это длиннее, тут светлее, здесь темнее или же теплее и холоднее», либо к таким туманным и загадочным выражениям [14], как у Чистя-

* Работать только большими линиями (*нем.*).
** «Система шара» (*нем.*).

кова (впрочем, по всем отзывам замечательного учителя): «это чемоданисто», или «надо глядеть на натуру коровьим глазом» (т. е. не мудрствуя), или «надо делать похоже, но если слишком похоже, то нехорошо» и т. д. А Репин часто совершенно сбивал учеников с толку — одного восхвалял до небес («ах, как прекрасно, теперь мне надо у вас учиться»), а другого (иногда и того же самого на другой день) повергал в полное отчаяние, говоря разные жестокие вещи вроде того, что «к чему вы, в сущности, беретесь за живопись, когда есть столько других интереснейших специальностей. . .». И все-таки все стремились учиться у этого мучителя — его любили... Естественно, что многие, кого наша школа не удовлетворяла и кто мог, стремились за границу, в Париж или Мюнхен, и эта тяга дошла до апогея именно в те годы, когда и я поехал в Мюнхен [15].

А. П. Остроумова [16] впоследствии мне рассказывала, что когда по окончании Петербургской Академии она приехала в Париж к Уистлеру и показала ему свою живопись, то услышала от него: «Чему же вас учили столько лет? Вам все надо начинать сначала» [17]. И чему могли научить тогдашние профессора-передвижники, сами посредственные (Репин — не в счет) живописцы и в большинстве не имевшие понятия о композиции картины? Рисунок, столь процветавший всегда в европейском искусстве, у нас считался чем-то второстепенным и лишь школьным упражнением, а о самостоятельном художественном значении рисунка и о разнообразии технических приемов не было и речи — все сводилось к мертвенной ретуши. И еще по наследству от «классической» Академии царила унылая механическая штриховка, причем в школах был как бы узаконен преимущественно «итальянский» угольный карандаш. «Тормозящих» свойств этого карандаша (в сущности, прекрасного материала) преодолеть не умели, и никаких задач, чтобы найти технику, соответствующую материалу карандаша и поверхности бумаги, не бывало — бумага бралась случайно или предпочитался ватман, на котором рисовалось этим карандашом труднее всего. Мне переучиваться не приходилось — в петербургской школе Дмитриева-Кавказского преподавание, как я упоминал, было очень примитивно, и писали и рисовали там «как бог на душу положит», и потому дурных технических привычек я не приобрел.

В школе Ашбе рисовали исключительно древесным углем, и это было новым для меня открытием. У нас этот уголь был лишь подсобным материалом, им только слегка намечался рисунок, чтобы «не сбиться с формы» и чтобы заканчивать «начисто» пресловутым итальянским карандашом. Тут же, в Мюнхене, этот мучительный карандаш вообще был изгнан. Уголь — материал мягкий и податливый — освобождал от ненужной штриховки, легко, быстро и аппетитно ложась, особенно на рубчатую поверхность французской бумаги «энгр», чрезвычайно для этого подходящей, которая и была во всеобщем употреблении. Уголь позволял работать широко и свободно, и, благодаря его «живописным» свойствам, легко достигались все нужные градации светотени. Помогал этому и простой мякиш булки. Угольный рисунок, что тоже было очень удобно, легко

поддавался переделкам, и можно было его делать «свежо» и наново на той же бумаге, что невозможно при жирном и вязком итальянском карандаше: уголь начисто снимался этим же самым мякишем. И мы уничтожали на сей предмет в изобилии круглые «Kaiserbrötchen» *. В школе всегда крепко пахло шеллаком от фиксатива, которым закреплялся уголь.

Для школы уголь действительно был незаменимым материалом, но его «ватность» и «рассыпчатость» были главным недостатком 4*. Но вначале было истинным наслаждением рисовать этой широкой техникой.

Другой материал — сангина (мел разных оттенков кирпичного цвета), — отрицательных свойств угля не имевший, при мне в школе Ашбе употреблялся сравнительно мало. Но верный ученик Ашбе Д. Н. Кардовский именно сангинную технику, ставши профессором, ввел в Петербургскую Академию. Преемственно у его учеников — Ал. Яковлева и Шухаева [18] — она стала любимой техникой рисунка. Все трое — Кардовский, Яковлев и Шухаев — переработали по-своему принципы Ашбе, на которых и воспиталось целое поколение русских художников. Таким образом, что, кажется, не отмечалось, наш «неоакадемизм» имеет начало в мюнхенской школе [19].

Модели у нас были довольно разнообразные. Для голов позировали морщинистые баварские старики и старухи; иногда довольно уродливые баварские девы, а также итальянцы и цыгане — они или приходили в школу сами по понедельникам, или наш «Obmann» (староста школы) выбирал их на бирже натурщиков — на лестнице Академии. Голую натуру выбирал сам Ашбе. Однажды при мне пришла наниматься, вероятно в первый раз, какая-то молоденькая стыдливая девица, и он велел ей тут же при всех разоблачиться. (Обыкновенно же соблюдался decorum **, и это делалось за ширмой.) Она стояла, красная, с согнутыми коленками среди юбок на полу, в позе Венеры Медицейской, окруженная воззрившимися учениками. Но Ашбе, пожевав сигару, изрек: «Nix» ***, и та, чуть не плача, должна была удалиться.

Раз позировал геркулес-негр, который неожиданно дико хохотал, вдруг что-то вспомнив или заметив смешное. Другой негр раз хлопнулся в обморок и всех напугал. Позу Ашбе сам ставил, его любимая была, когда женская модель, изогнувшись, глядела на собственную пятку — пример элегантности. В противоположность нашей Петербургской Академии мужская модель позировала без «фиговых листков», что было вначале очень странно.

В школе стояла и гипсовая фигура мускулатуры человека и было несколько черепов (специальность Фильковича): ученики ходили и в анатомический театр, в университет, на вскрытия. Туда меня не тянуло, так

* Императорские булочки (*нем.*).

4* Уголь остался для меня и поныне любимым материалом, но, чтобы его rehausser [усиливать], для четкости я стал прибегать к соединению этой техники с тушью (кисть или перо).

** Приличие (*лат.*).

*** Нет (*нем.*).

как на лекциях Лесгафта в Петербурге я получил к этому ужасное отвращение, которое не поборол.

Помещение самой школы было украшено образцовыми работами бывших учеников Ашбе — лучшая реклама школе. Эти этюды висели над многочисленными фотографиями старых мастеров — Веласкеса, Гольбейна, Дюрера и др[угих] и некоторых современных художников (между прочим, весьма почитаемого в школе Лейбля [20]). Среди же ученических этюдов были необыкновенно сильно «вылепленные» головы Кардовского и яркая живопись Кандинского [21] (будущего зачинателя «беспредметной» живописи), Явленского и Грабаря (особенно помню розовую девочку последнего) [5*].

Обычно в школе учатся на примерах своих товарищей — наиболее талантливые «ведут» за собой других. При мне было несколько очень способных. Но я замечал, что те, кто очень давно сидели у Ашбе, делались на одно лицо и впадали в шаблон. Для начала же я правильно сделал, поступив именно туда.

В школе меньше всего училось немцев — осанистый граф Гольцендорф, лысый отставной «оберст» <полковник>, престарелая высокородная дама и еще несколько (почти все титулованные). У Ашбе была слабость к титулам, и все время в школе слышалось его «Herr Graf», «Herr Baron», даже «Durchlaucht» *; меня же, проведав, что я окончил университет, он всегда называл Herr Doktor. Большинство учеников были иностранцы, между ними венка «Мета», полудурочка, над которой вся школа глупо потешалась; бородатый чех Куба [23], впоследствии знаменитый у себя на родине; красивая черненькая румынка Соня, как все ее звали, хромоножка, которая была горда, а за нее и вся школа тем, что ее портрет написал «сам» Ленбах [24]; грек Сильва с наружностью «настоящего» художника: с длинными волосами и бородкой а ла Ван Дейк — я с ним часто беседовал, так как он говорил по-французски. Были и двое французов, державшихся особняком (их свежая живопись очень выделялась среди школьных работ и мне нравилась). Я с любопытством присматривался, что делал Садковский, поляк, с которым вскоре я познакомился, а потом и подружился и оценил его тонкий вкус и культурность. Этот маленький блондин, с золотой бородкой, худой и болезненный, был настоящий «прекубист», рисовавший одними прямыми линиями и тоже державшийся изолированно.

В школе учились также двое мексиканцев — один маленький с усиками, другой мрачный, большой, бородатый, которые жили тут же в нашей школьной «избе», на антресолях, и которые однажды при всех столь свирепо повздорили, что даже вытащили ножи, — их еле разняли.

Из русских я уже упомянул о Фильковиче, который был ветераном школы. Трудоспособности он был самой упорной (и никчемушной). Каж-

---

5* Все четверо и М. В. Веревкина, ученица Репина, приехали в Мюнхен еще в 1895 г.[22] и за год до меня уже покончили со школой, но продолжали работать в Мюнхене. Первый год моего учения я всех их знал только по виду.

* Господин граф, господин барон, светлейший (*нем.*).

дого вновь поступающего он поражал цифрами — количеством черепов, которые он нарисовал для изучения строения костей человеческой головы. Вначале это импонировало новичкам, но вскоре его «раскусывали» и от него отпадали, так было и со мной, и бедный Филькович стушевывался и, продолжая свои черепа, скромно поглядывал со стороны и покусывал ус.

До моего приезда у Ашбе занимались, как я уже говорил, Грабарь, Веревкина, Явленский, Кардовский и кн. Щербатов [25]. Некоторые из них пробыли в школе два-три года и больше, при мне их уже не было, но почти все еще продолжали жить в Мюнхене. Одновременно же со мной работали петербуржцы Локкенберг [26], Клокачева [27], Клементьев, киевлянин Мурашко [28] и много других, приехавших из России, фамилии которых до сих пор помню.

Уже за год до моего приезда школа была столь переполнена, что Ашбе устроил параллельное отделение для вновь поступающих и, имея в виду изобилие русских, пригласил в руководители одного из любимейших его старых учеников — Игоря Грабаря. Поступая в школу, я знал об этом отделении школы, где было много моих соотечественников, но решил учиться у самого Ашбе и с Грабарем познакомился только в следующем году [6*].

Посещая школу, вначале я был очень аккуратен, за день порядочно уставал и за два-три месяца сделал очень много, все мои работы сохранял и видел, что прогрессирую [29]. До января я сидел на рисунке и лишь во второе полугодие взялся за краски.

Я приходил в школу к 9 утра, запасаясь по дороге «Kaiserbrötchen»'ом — этим суррогатом резинки. Мне так памятны эти свежие морозные утра с особенным, новым для меня, «мюнхенским» запахом каменного угля и асфальта, моя бодрость и ученическое волнение перед школой. В 12 часов, в перерыве занятий, мы с женой шли обедать в ресторан «Минерва», помещавшийся против Академии, где всегда заседал за бутылками Ашбе, окруженный своими сателлитами, самыми маститыми из учеников, приветствовавший нас по-австрийски: «Servus» * или «grüss Gott» **. С 2 до 4 — я был снова в школе и вечером еще работал с 5 до 7 [30].

Дома мы ужинали всегда вкусным немецким Kaltenaufschnitt *** — этот ужин я покупал рядом в лавочке у толстой фрау Фильгратер, которая на прощание ласково распевала на все лады: «Besuchen Sie uns wieder» ****.

В этот первый год нашей мюнхенской жизни стояла удивительно красивая солнечная осень. Мы хорошо познакомились с городом, который нам становился совсем по душе. Мы полюбили его новые широкие улицы

6* От Грабаря я впоследствии узнал об Антоне Ашбе много неожиданного и симпатичного, — что он был необыкновенный добряк и его безбожно эксплуатировали собственные «сателлиты». Умер же он почти в нищете.

* Привет! (*австр. разговорн.*).

** Здравствуйте (*нем.*).

*** Холодная закуска (*нем.*).

**** Приходите опять (*нем.*).

с фонтанами и длинные их перспективы, особенно любили «нашу» Леопольдштрассе с аллеей тополей и триумфальной аркой, увенчанной колесницей, везомой львами. Мы любили гулять прохладным воскресным утром в Englischer Garten * — огромном безлюдном парке, через который протекал быстрый желтый Изр и где сладостно пахло увядшей листвой.

Я так ясно помню тогдашний юный облик моей жены, особенно в рамке этого осеннего парка. Она всегда была одета с «петербургским» вкусом в темно-синее, носила маленькую изящную шляпку с вуалькой в черных мушках и белые перчатки. Часто на улицах я видел, как она обращает на себя внимание выделяясь среди старомодных немок, как иностранка.

Потом, поздней осенью, настало время дождей и свирепых ветров, и потому было особенно уютно дома по вечерам слушать то, что тогда она всего больше любила играть (мы взяли напрокат пианино), — баллады Шопена или его Berceuse'ы, «Aufschwung» ** Шумана или его «Карнавал». И эти пьесы неразрывно связаны у меня с этим мюнхенским годом.

После посещения Дрездена оживились ее воспоминания еще такого сравнительно недавнего прошлого. О многом я знал от нее уже давно, но теперь, в эти осенние вечера, она мне подробно рассказывала о том пансионе, где прошло все ее не очень веселое детство и юность и где царила необычайная, совсем почти монастырская строгость воспитания. Был это настоящий маленький «Космополис», пользовавшийся весьма высоким реноме, куда съезжались учиться буквально со всего света, даже были девочки из Индии и Австралии (этот пансион знаменит был и в России. Я даже слышал о нем от моей матери, что туда ездили совершенствоваться в языках и манерах. . .).

Я часто и подробно писал отцу и матери о Мюнхене, о моих занятиях[31] и о том, как устроилась наша жизнь. Ответные письма были такими же, как всегда, точно ничего не произошло. Оба они не сочувствовали тому, что я рано женился (почти повторилась история женитьбы Андрея Болконского. . .), и я все-таки не был уверен, что наступит время признания и примирения. Только это и тревожило мой душевный мир в этот период нашей жизни. Но, вероятно, это была неизбежная дань счастью.

После злых ноябрьских ветров и непогоды вдруг наступила тихая зима — все сразу покрылось пушистым глубоким снегом и, когда в сумерках зажглись тусклые фонари в старинных улицах, — веяло подлинной старой уютной Германией. И особенно повеяло этим в Сочельник, когда темные дома горели всеми окнами, и всюду в них были видны свечи рождественских елок. Мы часто ходили в эти старые кварталы Мюнхена, с крутыми, высокими крышами и нарядными фасадами барочных церквей, так красиво запорошенных снегом, который лежал по всем завиткам и карнизам. Это барокко как бы роднило Мюнхен с моей любимой Виль-

---

* Английскому саду (*нем.*).

** «Колыбельные», «Порыв» (*нем.*).

ной, и, может быть, именно тогда, в эти мюнхенские годы, мне стала открываться уже сознательно волнующая поэзия архитектуры.

Всю зиму мы жили уединенно и знакомство вели лишь с Клементьевым, учеником Репина, который за год до меня приехал из Петербурга в школу Ашбе, и его женой, очень милой хохлушкой Верой Андреевной. Они тоже были недавно женаты. Он накопил большое количество фотографий с картин старых мастеров, и было приятно и поучительно их вместе разглядывать, пожалуй, отсюда идет мое поклонение Францу Гальсу [32], оставшееся на всю жизнь. От жены Клементьева моя жена научилась кое-чему по хозяйству, о котором до Мюнхена она не имела никакого понятия и была тогда настоящей «белоручкой».

Как художник Клементьев мне ничего не мог дать, наши вкусы расходились, но мне нравились в нем его пытливость и жажда знаний, неудивительная, впрочем, у самоучки, каким он был, и упорство и настойчивость. От него я узнал его биографию, довольно необычную для нашего времени, борьбу с отцом, богатым волжским купцом, который жестоко противился его желанию стать художником, — нравы там были совсем в духе Островского. Сам Клементьев был веселого нрава, остронос, в пенсне со шнурком за ухом и носил эспаньолку (я сам в Мюнхене завел бородку).

Вчетвером мы стали часто гулять вместе. Под Новый год (Silvester *) пошли в Hofbräuhaus — эта пивная была достопримечательностью Мюнхена — и видели ежегодную церемонию: длинной вереницей по всем помещениям проходили с кружками пива студенты и нестуденты и приветствовали сидящих за столиками: «Prosit Neu Jahr!» **

А весной, когда стало теплее, ездили несколько раз за город и побывали в Schleisheim'е и Nymphenburg'е [33]. В первом видели картины весьма почитаемого в Германии Ганса Маре [7*], а Нимфенбург — длинный белый дворец, несколько напоминавший наш Ораниенбаум, — и его стриженый парк нас совсем очаровали своим особенным, почти игрушечным уютом.

За зиму мы насмотрелись в Мюнхене разных уличных зрелищ. Ночью иногда бывали студенческие «факельцуги», очень эффектные, когда с музыкой несли знамена корпораций, в веренице медленно двигающихся ландо восседали упитанные бурши со шпагами и шарфами через плечо, в лосинах и высоких ботфортах, как я видел это еще в Гейдельберге три года назад.

В полдень ежедневно около дворца принца-регента происходил маленький парад — смена караула по старинному баварскому ритуалу, и мы иногда ходили туда посмотреть, как офицер и солдаты в их голубой форме совсем по-балетному выделывают курьезные «па» с невозмутимо серьезными физиономиями. На соседней же Marien Platz ***, тоже в полдень, можно было подивиться и настоящему миниатюрному театру — про-

---

* Канун Нового года (*нем.*).

** С Новым годом! (*нем.*).

7* Художник этот [34] мало известен в Европе, он был как бы предшественником Бёклина. Некоторые его композиции напоминают Пювиса [35].

*** Площади Марии (*нем.*).

цессии заводных игрушек, появляющихся из старинных башенных часов с огромным циферблатом, водруженных на фасаде ратуши. Это представление шло под очаровательный перезвон древних курантов.

Ранней весной мы видели во время карнавала «Faschingschwang» * — длиннейшую процессию колесниц, проезжавших по широкой Людвигштрассе, конечно, с Гамбринусом, пивными бочками, валькириями и лорелеями[36], державшими гирлянды бумажных цветов, и пр. И насмотрелись всяких тяжеловесных немецких дурачеств (кто-то из сидевших в одной из колесниц, проезжая, посадил на пику каски шуцмана** кренделек, и тот, не заметив, так продолжал стоять в строгой позе с этим украшением, и это было еще самое остроумное). Был дурацкий обычай во время этого карнавала щекотать встречных павлиньим пером. Один шутник, когда мы сидели в кафе, дерзнул, проходя, коснуться пером щеки моей жены — я вскипел и вскочил, а тот вполне резонно заметил: «Если шуток не понимаете, то лучше сидите дома». Тут же Клементьев вздумал зарисовать одного толстого немца в свой альбомчик, тот заметил это и тоже вскипел: «Bitte nicht fixieren!» ***

Ранней весной, во время католического поста, каждые 10 лет в Мюнхене на улицах танцуют старинный «Schaffen Tanz». Нам повезло в этот год увидеть это зрелище. Обычай установился с XVII в., когда во время страшной чумы в Мюнхене для поднятия бодрости духа граждан бургомистр Шефлер придумал развлекать их танцами. И теперь, по традиции, это продолжает устраивать город. Маленькая труппа танцоров, одетых в нарядные костюмы баварских цветов, голубого и белого, в белых париках и чулках, исполняет маленький балет в течение недели в разных местах города. Сначала на площади перед дворцом, потом перед домами именитых граждан, а затем просто в удобных для этого местах на улицах и перекрестках. Танцы милы и наивны — это род польки, причем был «номер», когда ставился бочонок, и на нем «корифей» держал концы обручей, украшенных цветами и лентами, а танцоры кружились вокруг. Весна была мокрая, и танцоры бодро шлепали по лужам, не щадя белых чулок. Мотив старинной музыки — такой же милый и наивный, как и танец, и он, конечно, запомнился.

Я очень усердно работал в школе и все же находил время довольно часто бывать в обоих Пинакотеках — старой и новой — и в Schack Galerie[37] — в последней нагляделся на Швиндта и на симпатичных мне «назарейцев»[38]. По Старой Пинакотеке я ходил довольно «слепым», но поражался железным рисункам Дюрера, который там действительно очень хорош (особенно его «Апостолы»), и полюбил романтического Альтдорфера[39]. Я хорошо знал наш Эрмитаж, но тут мои знания очень расширились, тогда же я запоем читал и Мутера (мне прислал отец многотомное русское издание его «Истории живописи»).

---

* Карнавальное шествие (*нем.*).
** Полицейского (*нем.*).
*** Пожалуйста, не рисуйте! (*нем.*).

В Мюнхене мне приходилось видеть (почти впервые!) много художественных журналов, я начинал просвещаться в европейском искусстве, но больше в тогдашнем немецком. Тогда царил Бёклин и Франц Штук, и я тоже поддался общему увлечению этими двумя «кумирами» (оно началось у меня еще в Петербурге!). К Бёклину, как к первой любви, у меня довольно долго (втайне) держалось некое «благодарное чувство», пока я не увидел (уже в зрелые годы) в Базеле большое собрание его знаменитых картин бок о бок с французской живописью, полной прозрачности и света... В те же мои мюнхенские годы его считали гением, и помню тогдашние панегирики ему Грабаря, да и в первые годы в журнале «Мир искусства» писалось о нем с пиететом [40].

Гением в Мюнхене был и Штук, который поражал нас своим твердым рисунком и сильной композицией. Хотя у него бывали вещи и вкуса невысокого, что тогда не замечали.

В общем же, тогдашнее современное немецкое искусство меня оставило довольно равнодушным, а иные художники даже раздражали. Мне только нравились некоторые пейзажисты, особенно стилизатор Лейстиков и школа Worpswede [41], а главным образом привлекала графика. Меня восхищал и график Otto Dietz [42], часто печатаемый в «Jugend»'е [43], а в «Симплициссимусе» [44] — T. Th. Heine [45] и другие рисовальщики, и вообще этот журнал был самым острым и передовым в то время, и я с нетерпением ждал выхода каждого номера.

Во втором полугодии я стал писать красками. У меня уже был маленький опыт, приобретенный в Петербурге, в школе Дмитриева-Кавказского, но я оказался в школе по сравнению с моими коллегами довольно беспомощным. Дома же в свободное время я «для себя» пробовал рисовать и пастелью и полушутя упражнялся в графике.

Живопись, которая царила в школе Ашбе, мне совсем не нравилась — все писали ярко, густо накладывая краски, причем Ашбе требовал «nur mit grossen Pinseln arbeiten» * и чтобы тонкие штрихи делались краем широкой кисти, а мелких кистей не признавал вовсе. Он диктовал при этом, чтобы не смешивали красок на палитре (получается-де грязь), а чтоб разные краски черпали с палитры прямо на кисть, которые и соединялись бы в общем мазке. Тогда живопись будет сиять «nähmlich als Diamant» **, как он уверял и играл при этом своим бриллиантовым кольцом на мизинце с длиннейшим ногтем (nähmlich было его любимое словечко). Этот ловкий прием казался мне фокусническим трюком, и мне никак не давался. Я убеждался, что эта красочная и жирная живопись, культивируемая у Ашбе, была совершенно лишена самого главного — тона, и это было одним из тех разочарований в его школе, которые принудили меня его оставить [46] и в конце года перейти к другому учителю — Холлоши [47].

Я много слышал о его школе, которая, как говорили, была полной противоположностью школе Ашбе, и по всему, что я узнавал, она мне казалась и более серьезной, и более художественной. От Ашбе многие

---

* Работать только большими кистями (*нем.*).
** Совсем как бриллиант (*нем.*).

туда перекочевали, и я стал подумывать о том же. Особенно мне советовал это сделать Садковский, к мнению которого я прислушивался и с которым все более сближался. Он раньше занимался у Холлоши и считал его учителем исключительным и вообще талантливой натурой — настоящим художником, но находил, что своих учеников Холлоши чересчур подчинил своей индивидуальности и что они в конце концов теряли «лицо». У Ашбе же он устроился так, что мог писать и рисовать, как хотел, своих работ старался никому не показывать (я все-таки иные видел) и ухитрялся избегать корректур Ашбе.

На лето вся школа Холлоши уезжала в Венгрию, где писали в plein-air *. Все, что я узнавал от Садковского, меня очень интриговало, а перспектива поехать в Венгрию меня соблазнила окончательно, и я решил вместе с Садковским изменить Ашбе. К нам присоединился и Клементьев.

Весной я познакомился с Шимоном Холлоши и сговорился, чтобы начать занятия в Венгрии, куда школа каждое лето ездила in corpore ** в маленький городок Nady Banya (Надьбанья) — родину Холлоши. Холлоши мне очень понравился, он был похож на цыгана (может быть, и был цыганом) с черными волосами, лежавшими на лбу челкой, и косящими глазами. Он рассмотрел мои рисунки и отметил как раз те, где я более внимательно разрабатывал детали, и одобрил некоторые мои опыты живописи.

ВЕНГРИЯ. ШКОЛА ХОЛЛОШИ

Мы с женой поехали отдельно от школы. По дороге остановились в прелестном Зальцбурге. Рано утром, гуляя, попали на базар и очаровались цветочным рынком, где не было обычных криков, а слышалось лишь тихое перешептывание торговок, что показалось необыкновенно уютно! Немного задержались в Вене, поразившей нас после тихого Мюнхена своей праздничностью. Там успели побывать в галерее Лихтенштейна [48] и погулять по Пратеру [49]. Остановились ненадолго и в очень красивом, но банально нарядном Будапеште с его «голубым» Дунаем.

Венгерцы показались настоящими «иностранцами», сплошь франтами с модной картинки, все «с иголочки» одетые, с бачками и нафабренными усами, чрезвычайно вежливые. Австрийские офицеры, затянутые в корсеты, щеголяли в своих необыкновенно эффектных разноцветных униформах, совсем опереточных. И все казалось каким-то театральным зрелищем.

Nady Banya (Большая Шахта) был маленький старинный уютный городок и лежал у самой границы Румынии — там, где начинаются отроги Карпат. Местоположение было очаровательно — с одной стороны стояли лесистые горы, с другой, к югу, шла бесконечная даль степей, и все кругом тонуло в какой-то бурной растительности. Мы поселились, как и все приехавшие из Мюнхена, за рекой (быстрая мелкая речка бирю-

* На открытом воздухе (*франц.*).
** В полном составе (*лат.*).

зового цвета), в деревне под горой, где жили шахтеры (в горах добывалось золото). Домики были все разноцветные мазанки — голубые, желтые, розовые, с палисадниками, как в Малороссии, и все кругом было в яркой зелени. Мы жили у приветливой толстой старушки Шнитко-Нени, муж которой, древний старик, еще воевал в 1848 г.! Нам отвели целую избу, где было совсем так, как в этнографических музеях. У нас было две горницы, и их разделяла кухня с большой печкой посредине и множеством расписной посуды и тарелок, развешанных по стенам; в комнатах стояли две высокие кровати с горой перин, на комоде — множество Bondieuseries *, стены были украшены картинками и даже, к удивлению, репродукциями (правда, плохими) разных знаменитых религиозных картин — вероятно, подарки учеников Холлоши, живших тут до нас. Висели лубочные иконы и портреты солдат — герой скачет на лошади — готовая картинка, литография, а лицо вырезано и вставлена фотография. Возле дома огород, и росла необычайной высоты кукуруза, за огородом же бежал горный поток с ледяной водой, где было славно купаться по утрам. Рядом, на потоке, работала лесопилка, и это было единственное неудобство: нам не давала покоя пила, визжавшая и гудевшая на все лады. Но потом привыкли и не замечали этой музыки. Тут же, у этой мельницы, деревенские девушки стирали белье, и какие красивые песни они пели!

В городок мы порой ходили кое-что купить (помню замечательную салями, которая продавалась в лавке вместе с веревками и сбруей). Или посидеть в кофейной на тенистой площади, возле старинной башни. Из маленьких домов иногда слышались цимбалы, что бывало по вечерам очень поэтично. В городе была старая гостиница с большим двором и решетчатыми балконами. Оттуда одно время нам домой доставляли очень вкусные обеды, настоящие венгерские, — гуляш с паприкой, лапшу с орехами и шафраном и другие удивительные пряные и медовые блюда.

За лето моя жена немного научилась по-венгерски и могла объясняться с нашими хозяевами и в лавках.

Иногда в городе бывали базары (я покупал там разные свистульки, чашки и горшочки, замечательно красиво и цветисто расписанные). На базаре под палящим солнцем можно было насмотреться на замечательные наряды венгерских крестьян. Они носили широчайшие белые штаны, как две юбки, широкие кожаные пояса, подобные броне, со множеством пряжек и карманов, и маленькие круглые шляпы с цветочком. На базарах появлялись также и русины, и румыны. Иные носили внакидку свитки, расшитые узорами, а другие — род белых бурок.

Среди толпы двигались помещичьи коляски, приезжавшие откуда-то из степей, запряженные цугом. На козлах сидели кучера с длинными усами, закрученными, как штопоры, и щелкали бичами.

На этом же базаре наша толстая Шнитко-Нени продавала в плошках студень из телячьих ножек, который она варила в своей кухне, и всю ночь виднелся свет. Но как она нас ни угощала, мы не решились отведать этого варева.

---

* Религиозных сувениров (*франц.*).

За городом был цыганский табор; цыгане жили там, как пещерные люди, в землянках. Они были интереснейшие наши модели. Среди них часто позировала удивительная красавица, молоденькая Эстерка (через год она превратилась в толстую бабу!).

В школе работали на открытом воздухе — было отведено для этого место в парке, там же стоял сарай из трех стен для работы в дурную погоду.

В школу приходилось идти по солнцепеку через цветущий, заросший высокими травами луг, вдоль горы и через загородный парк, очень большой и отлично устроенный. Там разгуливали элегантные офицеры в своих нарядных формах, где были сочетания кофе с молоком, бирюзы, кирпичного цвета с небесно-голубым или темно-синим, и дамы под зонтиками, в светлых летних платьях. В парке был ресторан, по вечерам освещенный лампионами, где мы иногда слушали музыку цыганского оркестра. Цыган-дирижер (с розовым галстуком!) играл на скрипке и, когда видел, что кто-нибудь задумается, заслушавшись его игры, приближался к слушателю и наигрывал над его ухом. Иногда же садился в цветочную клумбу и там заливался на скрипке. Цыгане тянули свои бесконечные «сердцещипательные» мотивы, порой действительно очаровательные, подобные, может быть, тем, что слышал Брамс. Играли без нот, по слуху и импровизировали. Среди этих музыкантов один отличался удивительной игрой на цимбалах; свой инструмент он ставил на пустой бочонок для резонанса. Все это было самое подлинное — мы были в сердце Венгрии!

Я с большим рвением принялся работать в новой обстановке и в новой среде. Так как работали на рассеянном свете, задачи для меня были совершенно новы. Холлоши все время толковал о «чувстве» формы. Он при этом остерегал от излишнего подчеркивания (nicht übertreiben), остерегал и от сухости и замученности и все время напоминал и требовал, чтобы линии, штрих, мазок были «свежими». Все, что он говорил, — с большим жаром и искренностью, часто указывая на сердце и стуча в грудь, — было гораздо тоньше, чем корректуры Ашбе. Он превосходно анализировал форму (особенно интересны были его схемы носа и глаза). Благодаря его горячим внушениям все работали очень усердно. Он внушал внимательно вглядываться в характерное и индивидуальное. В противоположность Ашбе он не предлагал никаких готовых формул и в этом отношении был совершенно чужд академизму. Школа Ашбе со своими рецептами по сравнению со школой Холлоши могла действительно казаться по-своему академической. То, что Холлоши при этом говорил нам о «впечатлении», больше всего приближало нас к сущности импрессионизма.

Я впервые у него понял значение тона в живописи. Чистые краски, которые процветали у Ашбе, тут были изгнаны, и то, что мой новый учитель мне говорил, было действительно освежающим. Технических указаний Холлоши почти не давал, предоставляя самим ученикам находить технику писания, и этому мы учились друг у друга. Кроме того же угля, которым рисовали у Ашбе, в школе было в ходу писание красками в од-

ном каком-нибудь цвете (обычно бралась жженая умбра), и светлые места или вытирались тряпкой со скипидаром, или же это делалось с помощью белил. Такими приемами я сделал несколько голов.

В Мюнхене было в ходу модное словечно «kitsch», означавшее безвкусицу, подделку под искусство и эффектничание и вообще претенциозную «дешевку». Поэтому оно было ругательным словом. Холлоши воевал с малейшими проявлениями этого «кича» и жестоко высмеивал всякий «шик» и желание сделать «картинку». Школа Ашбе поэтому третировалась тут, как гнездо «кича».

Ученики обожали Холлоши. Во всем, что он говорил с таким искренним убеждением, сказывался настоящий артист. Как теперь я представляю себе, судя по его пейзажам, которые он мне показывал, он довольно близко стоял к французам — скорее всего к Писсарро или Будену. Хотя то, что он сам писал (как это нередко бывает у подобных ему энтузиастов — я вспоминаю Ционглинского[50]!), было ниже того, что нам он давал, и того, что носил в себе.

В школе было около 25 человек, больше всего венгерцев. Из них особенно Холлоши отличал Мессароша, весьма странно и уродливо рисовавшего, хромого венгерца Ягельсбахера, действительно очень талантливого и темпераментного художника (впоследствии я видел его зрелые произведения в репродукциях). Из России, кроме нас с Клементьевым и Садковского, училась маленькая армянка из Астрахани Сергеева, очень способный, веселый Гольдштейн и тот самый Зиновий Гржебин, который впоследствии совсем оставил живопись и который так много сделал замечательного в России в издательском деле[51] («Жупел», «Шиповник» и т. д.). Тогда он очень усердно работал, был одним из самых любимых учеников у Холлоши. Гржебин принадлежал к школьной богеме и по вечерам постоянно сидел в ресторане в парке, слушая цыган, или в шумной компании в деревне распевал по ночам венгерские песни [...]. Гржебин был очень смешной со своим огромным носом, кудрявый, в очках и ходил в русской белой рубашке с горошинками.

То лето было очень дружным и мирным в нашей школьной богеме, но, как я узнал впоследствии, после моего отъезда в Россию, у Гржебина произошла настоящая дуэль с Мессарошем, в которой была замешана одна из наших учениц — очень скромная девушка-венка. Гржебин был ее «рыцарем». Дрались на эспадронах, и накануне дуэли он всю ночь до зари упражнялся в фехтовании. Рассказывали, что во время дуэли Гржебин вошел в такой азарт и так искровянил противника, что его еле укротили, окатив водой из ведра. Это легендарное событие держалось втайне, и он сам никогда об этом не хотел вспоминать.

Тоскуя по отцу, которого я не видел почти год, я решил съездить к нему в Вильну, что от Венгрии было сравнительно близко. Пробыл у него недолго, и все терзания прошлого года были забыты — он видел, какой полной жизнью я живу и как много мне дает заграница. Это свидание окончательно вернуло мне мое душевное равновесие.

Когда я уезжал, отец отпустил со мной моего младшего брата Игоря, кадетика. Для путешествия его переодели в штатское, и он был очень

смешной в большой соломенной шляпе. Во время пути произошло приключение. Рано утром поезд остановился на какой-то станции в Галиции, откуда я решил дать телеграмму моей жене о часе приезда. И, к моему ужасу, выйдя из телеграфа на платформу, я увидел удаляющийся поезд. Такой кошмар бывает во сне. А поезд увозил спящего кадетика, не говорящего ни на одном языке, кроме русского, в чужеземную страну! На станции понимали по-польски. Дали телеграмму вдогонку поезду и разбудили спящего сладким сном мальчика, он напугался, но в конце концов понял, что ему надо меня ждать на узловой станции. У него был билет, но ни копейки денег. Мне пришлось несколько часов дожидаться следующего курьерского поезда. Брата я нашел на вокзале в Кашау и первое его слово было: «Есть!» Он голодал полдня. В Nady Banya мы приехали только на следующий день утром.

Игорь у нас провел недели две, наслаждался нашей жизнью и очень полюбил Лизу, как он стал называть мою жену. С Гржебиным он подружился и по утрам купался с ним в нашем горном ручье. Однажды всей компанией, вместе с Клементьевыми (жена Клементьева почему-то носила малороссийский наряд с лентами и бусами и возбуждала, конечно, общее удивление), мы поехали в экипаже в деревню, где говорили по-русски и была русская церковь. Кучер был пьян и всех нас вывалил в канаву. Я испугался за жену, так как она тогда ожидала первого ребенка, но обошлось благополучно.

Из любопытства мы побывали вместе с учениками школы в шахтах, где добывалось золото. На нас надели непромокаемые плащи — всюду текло. Мы слышали гулкие взрывы, и оказалось потом, что в это время мы беззаботно сидели на ящиках с динамитом. Видели голых рабочих, работавших кирками в туннелях при свете горных ламп, совсем картина Менье[52]. Мы видели также, как промывают золото в весьма примитивных корытах.

ВТОРАЯ ЗИМА В МЮНХЕНЕ

ы вернулись в Мюнхен в начале августа, еще до конца занятий в Венгрии, и только что успели найти небольшую квартиру, тоже в Швабинге, и взять напрокат кой-какую мебель, как родился наш первенец. Мы оба были беспомощные и глупые, но произошло все на редкость счастливо. Мы сейчам же выписали сестру моей жены из Швейцарии, и она, при всей своей неопытности, очень помогла в самые трудные первые дни. Скоро у нас все пришло в норму, наладилось свое хозяйство, и появилась прислуга Марианна, настоящая немецкая «Гретхен», с косами вокруг головы, а затем появился у нее и жених — Schatz * — аккуратный немецкий солдатик, который, когда я невзначай заходил в кухню, вскакивал и щелкал каблуками, становясь «во фрунт».

Наш мальчик был спокойный и здоровый ребенок. Его крестили Кон-

* Сокровище (*нем.*).

стантином, мы же звали его Тиничка. От отца моего была получена телеграмма-благословение и пришел подарок — самовар, который немало удивил таможенных чиновников, — тогда самовар в Германии был диковинкой, и мы много смеялись: они думали, что это какой-то музыкальный инструмент.

Когда вернулся из Венгрии Холлоши, я начал было работать у него в мастерской, но она была темная и тесная, и я стал ходить неаккуратно. В городской его школе все писали черно и тускло, и примеров, которым хотелось бы следовать, я не видел и стал подумывать о том, чтобы заниматься самостоятельно у себя на дому. Нанимать модель было, конечно, гораздо дороже, чем учиться в школе, и после некоторых колебаний я решил (хотя было неприятно обидеть Холлоши) опять ходить в школу Ашбе и работать там по примеру Садковского — «по-своему»[53].

В битком набитой учениками школе я как-то сделал маслом интерьер с огромным абажуром висячей лампы на первом плане и с высоким окном[54], где уже золотилась осенняя листва. Этот этюд увидел Ашбе и одобрил.

Хотя занятия мои были несистематичны, но этот второй год в Мюнхене дал чрезвычайно много для моего художественного развития. Я продолжал с увлечением штудировать Мутера — русский перевод его «Истории современной европейской живописи», где был дополнительный том о русском искусстве, составленный Алекс[андром] Бенуа. Тогда же я «от доски до доски» стал читать все номера дягилевского «Мира искусства», которые мне давал читать Локкенберг, новый мой коллега по школе, а с января 1901 г. я сам начал получать этот журнал — его мне выписал мой отец. В «Мире искусства» я, между прочим, читал с интересом и корреспонденции Грабаря о мюнхенской художественной жизни[55] и другие его статьи.

Локкенберг приехал из Петербурга, и с ним мы много и увлекательно беседовали. Он был маленький блондин с тонким насмешливым голосом, очень подвижный (мы его звали «штопор»), его этюды в школе выделялись смелой красочностью. Он был пламенным поклонником дягилевского «Мира искусства» и весьма почитал Грабаря, он же меня с ним и познакомил.

Меня продолжали интересовать работы Садковского, как и он сам, этот замкнутый человек. Но он был крайний лентяй, показывал свои вещи неохотно, и я лишь однажды подглядел у него в мастерской неоконченный портрет красивой таинственной особы, сделанный с большим вкусом. За ту зиму мы с ним больше сблизились. Когда мы узнали, что он заболел и долго лежал без всякого ухода в своей холодной студии, моя жена стала посылать ему обеды, и после этого он особенно с нами подружился.

В эту зиму состоялось наконец мое знакомство с Грабарем, которое было вообще одним из самых счастливых и важных событий для всей моей дальнейшей художественной жизни.

Я стал бывать у него, он показывал свою живопись, очень «пастозную» и красочную, но он сам был еще на «перепутье». Помню его кар-

тину страшных толстых женщин в бриллиантах [56] (инспирированных, конечно, известными рисунками Бёрдсли [57]) и портрет элегантной дамы с собакой, где он пробовал пуантилистическую технику [58] (потом, в Петербурге, вместе с некоторыми другими картинами Грабаря портрет этот долго находился у меня). Тогда же у Грабаря я познакомился с японскими гравюрами, их у него была большая и очень хорошая коллекция, и японское искусство тут впервые меня «укололо» [59]. Грабарь тогда уже оставил преподавание у Ашбе и жил вместе с кн. Щербатовым и скульптором К. К. Рауш фон Траубенбергом [60]. Они были неразлучны, и три их фигуры были очень заметны в Мюнхене: гигант с детским личиком Щербатов в николаевской шинели с бобровым воротником, сутулый франтоватый Рауш в неизменном цилиндре и маленький коренастый Грабарь в тирольской шляпе (Серов позже его изобразил в виде утенка). Грабарь был таким же «здоровяком», каким остался и впоследствии так же лоснилась его круглая голова и блестело пенсне, только в Мюнхене он еще носил немецкие усики и бородку. Собеседник он был чрезвычайно интересный и забавный, и все, что говорил, для меня было непререкаемо авторитетно...

Грабарь стал приходить к нам и заинтересовался моими работами. По-видимому, тогда он как будто уже в меня «поверил», и это меня окрыляло. Незаметно, иногда намеком, он открывал мне очень много нового и постепенно делался моим настоящим «ментором» в искусстве.

Грабарь вместе со своими сожителями уже собирался покидать Мюнхен, где он пробыл около 5 лет, чтобы ехать в Россию, у меня же не было еще никаких планов на дальнейшее. Я мечтал втайне о Париже, но обстоятельства складывались так, что и мне тоже приходилось расставаться с заграницей. Я торопился взять все, что мог, от Мюнхена.

Мы с женой продолжали жить обособленно, и я держался в стороне от главного русского центра — Веревкиной [8*] и Явленского (у которых собиралось много художников — и русских, и немецких) — исключительно по той глупой причине, что стеснялся общества, поэтому я также избегал и русского посольства, где многие бывали. Знаком был лишь с Гулькевичем, секретарем посольства, очень воспитанным и приятным господином.

С Явленским я познакомился весной того же года, Веревкину же тогда почти не знал. Основанное ими общество художников «der Blaue Reiter» *, сыгравшее в свое время большую роль в современном немецком искусстве [61], в то время только еще назревало. С обоими ими я ближе сошелся гораздо позже, в 1913 г., когда снова попал в Мюнхен.

Среди тогдашних «учеников и последователей Грабаря» был д-р Трей-

---

8* Мариамна Владимировна Веревкина была ученицей Репина. Я слышал от Грабаря, что еще до 1896 г., до «исхода» в Мюнхен группы художников, у нее и в П[етербурге], в Петропавловской крепости (где отец ее был комендантом) был «центр» общения этих художников (в числе которых был и Грабарь); там получались заграничные журналы, велись общие беседы. В те же самые годы существовал и другой, обособленный от этого круг, группировавшийся около Александра Бенуа, — Сомов, Философов, Нувель, Бакст и позднее примкнувший к ним Дягилев.

* «Голубой всадник» (*нем.*).

ман[62] (доктор философии) — самый преданный и покорный его ученик, он даже старался походить и наружностью на своего учителя — носил такие же усы, бородку и так же коротко стригся, как Грабарь. Он недурно объяснялся по-русски, научившись языку самоучкой. Говорили, что (это было еще до меня) Грабарь одно время был совершенно невидим и замкнулся с Трейманом, делая всех интриговавшие опыты новых красок и какого-то небывалого нового связующего вещества — «медиума» — для темперы. На эту тему рассказывали самые смешные небылицы. Рецептам Грабаря Трейман слепо следовал и будто бы «по приказу» Грабаря даже ездил в Италию для каких-то специальных архивных изысканий по технике живописи. Я бывал у Треймана, когда жил он уже отдельно от Грабаря. Рисовал он превосходно, а его мастерская была настоящей «лабораторией алхимика». Так как красок полагалось не щадить, то он приготовлял их в количествах колоссальных и употреблял уже не тюбы, а огромные бычачьи пузыри, из которых краска выдавливалась на палитру в виде толстой колбасы. Палитра была, конечно, тоже гигантских размеров, и я помню нестерпимую вонь от размоченных и сушащихся на веревках этих пузырей. Раз застал я очень занятное зрелище: чтобы достичь полной иллюзии на полотне и лучше сравнивать изображение с натурой, Трейман поставил мольберт рядом с натурщиком, а сам, вооружившись двухметровыми кистями, издали наносил ими краски, забившись чуть ли не в самый угол своей тесной студии. (Про свои тогдашние эксперименты Грабарь в общих чертах вспоминает в своей автобиографии[63].)

Из художников круга Явленского—Веревкиной мне был очень симпатичен барон Зедделер[64], худой и болезненный молодой человек, и мы довольно часто виделись. Он тоже был давнишний ученик Ашбе. Тогда он начинал заниматься деревянной гравюрой в духе японцев и продолжал это в Париже, куда в том же году уехал. Он и некоторые ученики Ашбе (Мейерсон, Шабад и Мурашко) собирались для работы с натуры в небольшой студии, куда пригласили для руководства Явленского. Весной Грабарь мне посоветовал поработать с этой группой и воспользоваться указаниями Явленского. Я туда ходил некоторое время, но та «пастозная живопись», на которую меня «наводил» Явленский, мне не удавалась, общение же с этим весьма культурным художником и очень милым человеком было приятно, и я много от него узнавал.

После всех моих колебаний в течение этой второй мюнхенской зимы мне опять захотелось вернуться к Холлоши[65] и поехать в Венгрию, на природу, где работалось как-то свежее, и то, что я приобрел там, теперь мне показалось особенно ценным, а главное, было мне по душе.

Добрый Холлоши простил мой «флирт» со школой Ашбе и ничего не имел против моего возвращения.

Тогда мне еще было неясно, в чем именно противоположность этих двух мюнхенских мастерских. Тут можно было видеть два совершенно различных направления в подходе к натуре. У Ашбе его принцип «большой линии» и «большой формы» логически вел к упрощению и «плакатности» и к декоративности — в конечном итоге к преображению натуры,

к отходу от реальности (помню, как кем-то провозглашенный лозунг «Los von Natur» * вызвал сенсацию в школе).

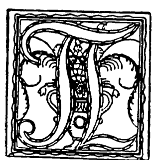
У самого «последовательного из последователей» Ашбе, Явленского, его «го́ловы» постепенно превратились в чистые схемы (вероятно, чтобы выйти из тупика, он обратился к примитивам и стал себя вдохновлять детским творчеством) [66]. Другой «ашбовец» — Кандинский — пошел гораздо дальше, и его композиции можно назвать началом беспредметного искусства, столь заразившего современное абстрактное «творчество», и пресловутого немецкого экспрессионизма — «экспромты» Кандинского порывали со всякой реальностью. Но эти явления — более позднего времени, при мне до этих эксцессов еще было далеко, хотя зачатки уже появились.

У Холлоши в противоположность тому, что делалось в мастерской Ашбе, было бережное отношение к натуре. Холлоши, как я уже упоминал, взывал к своим ученикам, что форма должна восприниматься чувством, а не «холодным рассудком». Здесь было утверждение реальности, любование индивидуальной фо́рмой и вообще как бы «интимное» углубление в натуру.

Естественно, что в то время мне лично было трудно отдать предпочтение чему-либо одному — мне и то и другое начинало быть интересным, — и такая двойственность во мне утвердилась и оставалась затем всегда в моем творчестве. В нем уживался и «интимный реализм», как я про себя его называю, и одновременно — влечение к стилю, к гротеску и даже к абстрактному.

Как живописец я получил от Мюнхена сравнительно мало: как я говорил, жирная и цветистая живопись, которая культивировалась у Ашбе, мне была не по нутру, у Холлоши я видел поиски «тона», но эту живопись справедливо упрекали в бесцветности и даже грязи. Только когда я попал в Париж и воочию, а не по репродукциям увидел картины импрессионистов, мне начало что-то открываться. Но, к сожалению, остаться там, чтобы серьезно заняться живописью, я не мог и в дальнейшем шел собственным путем.

ПОЕЗДКА В ВЕНЕЦИЮ И В ПАРИЖ


Перед тем как снова поехать на лето в Венгрию к Холлоши, мне посчастливилось весной побывать в Венеции и Париже — впервые в моей жизни. Этим я обязан моему отцу, приславшему небольшую сумму на это путешествие, которое, по его мнению, было мне как художнику совершенно необходимо. Моя жена тоже настаивала на этом, сама же от соблазна поехать вместе удержалась...

Перед отъездом в Венецию Грабарь меня снабдил самыми подробными указаниями, что можно увидеть за короткое время, бывшее в моем

* Прочь от натуры (*нем.*).

распоряжении. Снабдил и всякими практическими советами — и Венецию, и Париж он знал превосходно. С помощью его я составил подробную программу путешествия и выполнил ее самым добросовестным образом.

Я поехал в конце апреля, в Мюнхене уже все цвело, и я был удивлен, проснувшись ночью в вагоне от холода: кругом высились Альпы, все было покрыто снегом, и где-то далеко внизу, в синеве, поэтично светился огонек. Я уже не заснул, жадно любуясь пейзажами, и с восходом солнца ехал уже по сияющей зеленой Ломбардии.

В Венеции в первые моменты было разочарование: закопченный, грязный вокзал и неожиданный маленький пароходик, вроде тех — «легкого финляндского пароходства», которые бегали у нас по Фонтанке, а я хотел видеть одни гондолы. Но это было мимолетно — и я очутился в самом сердце Венеции, на площади св. Марка. По совету Грабаря я остановился именно тут, на этой площади, в комнатах «Cafe Negro», около знаменитых часов.

В моем распоряжении было два дня, и я начал без устали ходить по лабиринту города, поглядывая на план, пробираясь по узеньким, кривым набережным и мостам, и нашел все, что было намечено и «азбучно» было необходимо узнать, — и дворец Дожей, и Академию, и Scuola S. Rocco *, несколько чудных церквей [67]. В S. Marco меня больше всего восхитила на сводах искрящаяся поверхность золотых древних мозаик [68], и весь собор был точно огромное ювелирное сокровище, а в S. Giorgio degli Schiavoni — «Святой Георгий» Карпаччо [69], поражающий дракона, — длинная картина необычайной элегантности (с тех пор, пожалуй, и началась моя влюбленность в кватроченто) [70]. Разумеется, я вынес и огромное впечатление от Тинторетто — кумира всех нас, учившихся в Мюнхене, — в Венеции я мог вдоволь на него насмотреться [71].

Это путешествие было для меня как бы «приготовительный класс», тогда я еще был недостаточно зрел, чтобы воспринимать все, как надо, многого я просто не знал. В будущем мне предстояло несколько очаровательных путешествий по Италии (побывал и в той же Венеции), повсюду рисовал, ее изучал с любовью и, можно сказать, сроднился с дивной страной. В то же первое посещение Венеции я ходил по городу просто как турист-зевака и был совсем опьянен этой веселой весенней Венецией и ее «калейдоскопом» — и эти дивные церкви, и порхающие голуби на площади, и горбатые мосты, и на зеленой воде каналов черные гондолы с силуэтом гондольера на корме (совсем как у Гварди [72], я бы теперь сказал), и полосатые столбы для причала, и венецианки в черных шалях, разгуливающие по-домашнему, с непокрытой головой. Всего не перечислить — все было совсем как сновидение, и в памяти осталось туманным, какими всегда остаются сны.

Вернувшись в Мюнхен, я, кажется, на другой же день поехал в Париж.

Мне теперь трудно вспомнить тогдашние, мои самые первые впечатления Парижа [73]. Столько раз я бывал в нем позже и подолгу живал,

* Школу св. Роха (*ит.*).

и они заслонились последующими впечатлениями. Но помню то, что прежде всего меня поразило — невероятная его огромность и общий серый цвет парижских зданий (только позже я понял всю живописную прелесть и богатство этой «серости»). Я тонул и терялся, очутившись совершенно один в этом гигантском Париже, и в то же время совсем не было жутко, наоборот, мило и уютно — меня окружала какая-то пленительная и приветливая мягкость, точно все мне улыбалось в Париже, при этом кругом, на каждом шагу, было необыкновенно интересно, и даже, странно сказать, я скоро почувствовал, что точно тут был когда-то, и город стал казаться почти своим и родным.

Но лишь тогда, когда — значительно позже — я узнал колоссальный, серьезный и мужественный Лондон, и величественный, драгоценный Рим, я мог уяснить себе, в чем единственность Парижа, и при этом, как женственен его genius loci *. Недаром Париж — Лютеция: Она.

Я разыскал по адресу, данному мне кем-то у Ашбе, одного русского художника, который меня устроил в старом отеле на углу rue de l'Arbalête и rue Berthollet **, в окрестностях Пантеона. У меня в комнате был старомодный альков с занавесками (что мне понравилось как что-то бальзаковское), а на окнах — жалюзи. Утром меня будил смешливый гарсон; в ближайшей кофейне я пил кофе из громадной чашки, подобной нашей «полоскательнице», и устремлялся в недра Парижа — каждый день за новыми открытиями.

Едучи в Париж впервые, я заранее изучил план его и уже «предчувствовал» его по Золя и по Мопассану. И тогдашний Париж был действительно еще Парижем Мопассана и Золя — с фиакрами, омнибусами, уличными криками, какими-то небывалыми запахами, солдатами в красных штанах, толпой в цилиндрах и канотье. На Больших бульварах (тогда это было самое модное место) я мог видеть нарядные туалеты дам, dernier cris *** тогдашней моды (большие шляпы, длинные платья, кружевные летние зонтики — Тулуз-Лотрек!). Я уже и тогда, в первый раз в Париже, любил сесть за столик у какого-нибудь кафе и просто глазеть на прохожих (и позже это продолжало быть одним из больших моих удовольствий) — так всегда была занимательна и так необыкновенно живописна парижская улица, а из старинных уютных улочек Латинского квартала не хотелось бы и уходить — я смотрел во все глаза и подлинно упивался Парижем.

Я следовал всем ценнейшим указаниям Грабаря, быстро ориентировался, побывал всюду, где только можно было успеть, как это было и в Венеции, и с этого надо было начать, видел самые азбучные вещи — лазил на башни Нотр-Дам к химерам, поднимался на самый верх Эйфелевой башни, совсем еще «молодой» — двенадцатилетней, спускался в крипты Пантеона [74], постоял в Invalides у гробницы Наполеона [75], осмотрел все фрески Пювиса — в Сорбонне и в Пантеоне — и ходил почти

* Дух местности (*лат.*).
** Улицы Арбалета и улицы Бертоле (*франц.*).
*** Последний крик (*франц.*).

каждый день или в Лувр, или в Клюни [76]. В Лувре я больше всего был поражен не так «Моной Лизой», как леонардовской же «Мадонной в скалах» и его же «Иоанном Предтечей». Оттого что у меня было так мало времени, восприимчивость обострилась чрезвычайно и многое из увиденного в эти дни запомнилось навсегда.

Я съездил также и в Версаль, где провел полдня, и впервые подивился божественному виду с террасы дворца на перспективу садов. Парижа я тогда не рисовал — еще не было у меня будущей привычки во время путешествия не расставаться с альбомом.

Я был все время один, кроме того русского художника, у меня в Париже не было ни души. Этот знакомый меня раз потащил куда-то очень далеко на лекцию модного тогда Макса Нордау [77] (его «Вырождение», развенчивавшее гениев, я читал студентом), и помню бесконечный обратный путь пешком в мой отель, через весь ночной Париж, до Латинского квартала. Я вообще очень много шагал по Парижу, делал громадные концы и благодаря этому действительно хорошо знакомился с ним.

За эти счастливые несколько дней я по-настоящему «просветился»: после Мюнхена на меня пахнуло совсем иным духом в искусстве — это были импрессионисты — новое для меня откровение. Я ехал в Париж, чтобы их увидеть уже достаточно подготовленным — и репродукциями в журналах, и только что прочитанным Мутером, который особенно увлекательно пишет об этих художниках, и многое также мне открыл Золя в его «Oeuvre» [78] (я так ясно представлял себе по роману живопись Жака (Сезанна), даже, казалось, чувствовал запах масляной краски!). Но в Париже, когда я увидел подлинные произведения Мане, Моне, Ренуара и Дега, они меня совершенно ошеломили. Мне была большая удача: в магазине Дюран-Рюэля [79], куда меня тоже направил Грабарь, мне охотно показали множество этих именно художников — картины самого первого сорта, и я мог рассматривать их, даже беря в руки, — удовольствие совершенно исключительное!

Каким-то образом я даже попал в собственную квартиру Дюран-Рюэля и видел в спальне знаменитый портрет девочки Ренуара!

Тут впервые я почувствовал какую-то как бы «драгоценность» трепетной и, как мне казалось, полной чувства техники этих замечательных мастеров, а угловатые движения и неожиданные позы, с необычайной остротой схваченные Дега, казались редкостными и восхитительными «находками». Он с этих пор стал одним из моих «богов» и навсегда.

Теперь, после Парижа, все мюнхенское (и вообще немецкое) современное искусство мне представилось тяжелым, надуманным, и лишь то, что давал Холлоши, было живым и свежим — только теперь я это мог вполне осознать. И как бы мне хотелось учиться и работать в Париже, дышать его воздухом и жить среди всей этой прелести, которую я впервые узнал. Тяга туда искони существовала, и сколько русских художников из тех, кто мне теперь становился так духовно близок, — из круга «Мира искусства» — «прошли» через него. Еще недавно, до того как я поехал в Мюнхен, в Париже работали или учились Ал. Бенуа, Сомов,

Бакст, Лансере [80], Остроумова, Коровин [81], Серов, а некоторые, как Шервашидзе [82] и Рерих, жили там еще и тогда (1901).

В тот же год из Мюнхена началась уже определенная тяга в Париж — уезжал бар[он] Зедделер, собирался Садковский. И из школы Холлоши — Гржебин и многие другие.

Увы, для меня тогда это было совершенно неосуществимо, и с этой грустной мыслью я вернулся в Мюнхен, хотя и обогащенный всем виденным.

ВТОРОЕ ЛЕТО В ВЕНГРИИ И ВОЗВРАЩЕНИЕ В ПЕТЕРБУРГ

Венгрию второй раз мы поехали, как только я вернулся из Парижа, в конце мая, с нашим малюткой, еще не зная, что покидаем Мюнхен совсем. В Nady Banya мы устроились там же, где в прошлом году, и наняли в помощь моей жене расторопную веселую деревенскую девчонку по имени Торчи. В школе я работал с большим подъемом — теперь исключительно маслом, — и Холлоши одобрял мои этюды [83]. Кроме того, я успевал рисовать в нашей деревушке и написал несколько пейзажей; пробовал и пастель. Я научился хорошо грунтовать холсты (у меня накопились разные рецепты) и этим делом занимался на нашей веранде, заросшей виноградом.

Скоро к нам опять приехал погостить Игорь — на этот раз он путешествовал самостоятельно и справился один благополучно.

Стояло чрезвычайно жаркое лето. По утрам мы купались в нашем горном ручье, всегда приходил сосед Гржебин, и мы продолжали дружить с ним и Садковским (Клементьевы уехали в Рыбинск) и по вечерам — нашей маленькой компанией — ходили в парк слушать цыганский оркестр.

Была поистине мирная идиллия. И тут случилась катастрофа — наш маленький скончался.

Он рос на искусственном питании, и тут, может быть, от местного молока или от жары, которая стояла, он начал болеть желудком. Сначала мы не придавали значения, потом оба растерялись — по глупой неопытности — никаких мер не приняли и спохватились, когда было поздно. Ночью я бегал за доктором, которого посоветовал Холлоши, но помочь он уже не мог.

Как это переживалось — писать незачем. Нашему первенцу было 11 месяцев, был спокойный мальчик с милой улыбкой, и в гробике среди цветов он лежал, как маленький ангелочек.

И от друзей, и даже от незнакомых людей мы видели много сердечного, но похоронить маленького на чужбине не хотели и решили повезти его в Вильну... Было много хлопот со всякими разрешениями, и все помогали.

Так кончилась наша заграничная жизнь.

Путешествие было мучительное, во Львове пришлось дожидаться новых формальностей, помог русский консул, очень симпатичный, Шлейфер, но мы очень томились в этом незнакомом, чужом городе с бедным Игорем, который тоже был подавлен, как и мы.

В Вильне нас встретил отец, тогда он первый раз увидел мою жену, и меня до слез тронуло, когда его седая голова наклонилась, чтобы поцеловать ее руку. Мы похоронили нашего малютку на красивом русском кладбище, рядом с моей маленькой сестрой Татьяной[84], под высоким деревом, над самым обрывом холма...

Мой отец увез нас с собой в Олиту, недалеко от Вильны, и там мы стали немного приходить в себя.

Отец окружил мою жену самым милым вниманием, и мы жили у него точно в идеальной санатории. У отца была очень большая квартира в одном из офицерских флигелей артиллерийских казарм, стоящих среди векового, почти не тронутого соснового леса, стена которого была перед самыми окнами. Воздух был напоен смолистым ароматом, и царила тишина, какой мы давно не знали[9*].

Когда в этом лесу строились казармы, отец берег каждое дерево и куст, и между домами образовались маленькие садики, а около офицерского собрания уже разросся большой тенистый сад, где он настроил беседок и насадил цветов. Там жили маленькая серна и лисица, пойманные в лесу, а в большой клетке сидела сова, и я вспомнил, как в моем детстве в Петербурге отец превратил нашу квартиру в маленький ботанический и зоологический сад, и лишь теперь его многолетние мечты осуществились, и он наконец мог себе создать иллюзию почти помещичьей жизни.

Мы с женой часто ездили в коляске по шоссе или через лес в сторону Немана или вдоль полей, и я видел снова печальный и милый литовский пейзаж: песчаные поля и, как зеленые оазисы, среди них романтические кладбища со щетиной высоких крестов и сосен, и серое осеннее небо с медленно летящей одинокой вороной.

Эти кладбища, резные литовские кресты, леса на горизонте, и бедное местечко Олиту, где стоял красный старый деревянный костел, я знал и любил еще до Мюнхена, но теперь — после всего, что я видел за границей, — этот уголок показался мне своеобразным чрезвычайно.

Мы побывали в Вильне — и снова мой любимый город меня очаровал. И в будущем Вильна с ее восхитительным изящным барокко — после каждого моего путешествия за границу, когда проездом в Петербург я туда заезжал, — всегда выдерживала экзамен в сравнении.

Мы провели у моего отца десять — полных самого мирного уюта — дней. Тут я мог хорошо сосредоточиться и в беседах с отцом подводить итоги заграничной жизни[85].

Как начнется моя художественная жизнь в Петербурге, было для меня туманным. После Мюнхена я чувствовал себя на перепутье и не

9* Отец сам выбрал это замечательное место (в луке, которую образует Неман) для постройки казарм: он был в течение трех лет председателем строительной комиссии и прожил на самой стройке две зимы.

знал, что я буду делать. И по правде сказать, я очень скромно судил о своем даровании. Для своего художественного образования я сделал много и вернулся из-за границы с большим багажом впечатлений и с некоторыми знаниями. Я, конечно, окреп в рисунке, но мне нравились слишком разные явления в искусстве, и, каким путем следовать, я еще не мог дать себе отчета.

За мюнхенское время я почти совсем забыл то, к чему так начало меня тянуть еще в Петербурге — к иллюстрации и стилю (мое увлечение прерафаэлитами и одновременно русским лубком, когда я был студентом). В Мюнхене же я лишь между делом и скорее для забавы жены, если вообще стоит упомянуть об этом, придумывал иногда виньетки, делая невольно еще в стиле «Jugend». В конце же мюнхенского пребывания начал на память делать (пастелью и углем) городские мотивы [86] (помню — сделал дом на окраине ночью и Siegestor * с тополями), т. е. возвращался к тому, что началось еще в студенческие годы (мои первые петербургские мотивы). Но и это будущее увлечение тогда еще дремало во мне.

За годы учения в Мюнхене, делая бесконечное количество голов сначала углем, потом маслом, я, собственно, продолжал мои портретные упражнения, которыми давно занимался, особенно в деревне летом у моей матери. Я подготовлял себя к портретной живописи, но в душе считал себя больше пейзажистом. Меня мучило, что многого в рисунке я еще не успел достичь, и, главное, я видел, что далеко еще не овладел техникой масляной живописи и не мог найти за столь недолгий срок — что естественно — своих собственных приемов. Кому-либо подражать сознательно — мне претило; мюнхенская тяжелая живопись и красочная яркость, как я уже упоминал, тоже была не по душе, не удовлетворяла меня и тусклая живопись у Холлоши. Я все еще находился под гипнозом идеи, что только в масляной живописи «настоящее» искусство, но уже японцы Хокусай и Хирошиге и французы — особенно Дега, картины которого сделаны и маслом, и пастелью, и «неизвестно как», — все мне начинало открывать совершенно иные горизонты. И я грустил, что мало глотнул парижского воздуха, что нельзя было дольше остаться в Европе, чтобы живописью заняться серьезно.

Я знал, что в Петербурге началось нечто очень большое и новое в искусстве. Знал я это уже давно, и в Мюнхене меня это все время волновало, это же и утешало при отъезде из-за границы. Я все время был в курсе того, что там делалось и чем «горели» в «Мире искусства» (журнал в Мюнхене я читал, как уже говорил, с великим увлечением), и незаметно для себя (и это было, пожалуй, самым серьезным приобретением за мюнхенские годы) я проникался его вкусом и чувствовал и верил, что для меня именно оттуда, как ex oriente lux **.

Но издали мне казалось в то же время — и это меня смущало, — что «там» знают нечто, что мне еще не открылось, и я еще не решался

* Триумфальная арка (*нем.*).
** Свет с востока (*лат.*).

мечтать, что могу приблизиться к этому «источнику света», куда меня так тянуло.

За границей я мало вспоминал Петербург — я жил среди слишком сильных и совершенно новых впечатлений, но теперь, перед возвращением, опять он начал всплывать передо мной, и я волновался — каким я найду его после всего, что я видел, и как он меня встретит? В России же иначе как в Петербурге я, разумеется, и не мог представить нашей будущей жизни.

Но надо было начинать эту жизнь, и во второй половине августа мы уехали в Петербург.

СЛУЖБА В МИНИСТЕРСТВЕ

ернувшись в Петербург из Мюнхена после двухлетних занятий живописью, я был полон желания прежде всего и тут продолжать учиться на натуре, но сразу же понял, что заниматься с такими же удобствами и свободой, как в Мюнхене, нечего было и думать. В Мюнхене, как и в Париже, было сколько угодно дешевых ателье, в Петербурге же такие студии были наперечет, а брать на дом модель было бы совсем недоступно.

Как вообще «образуется» моя новая петербургская жизнь, мне было совершенно неясно, и я находился в полном тумане. Теперь прежде всего нужно было серьезно думать о «земном», о том, какой и где найти источник заработка. Давать уроки рисования? Но у меня слишком маленький опыт (на четвертом курсе университета я занимался с одной девочкой, дочерью сенатора П.), и это занятие мне казалось ужасно скучным [1]; рисовать карикатуры и опять иметь дело с пошлыми юмористическими журналами после Мюнхена мне представлялось каким-то позором. Мне не приходило и в голову заняться *портретом*, хотя к этому я, казалось, уже был достаточно подготовлен в Мюнхене, — да и как получать заказы на портрет? При этом я все еще тогда витал в облаках, и порой мне казалось вообще профанацией «менять творчество на деньги» (как это понять современному художнику!), поэтому я решил, что лучше всего найти постоянный заработок — какую-нибудь работу, службу, занятие, должность, но только чтобы это было делом совершенно посторонним искусству и даже чтобы никто и не знал, что я художник. А у себя, «в тиши», делать то, в чем был весь смысл моей жизни.. [2]

Тут и стали рождаться планы поступить именно на государственную службу. В те времена, можно сказать, все служили. Это была старая традиция, которая еще крепко держалась в России, особенно в «чиновничьем городе» Петербурге. Служили потому, что это было «принято» и давало общественное положение, а в будущем какую-то пенсию. Ко-

нечно, я думал не об этом, а лишь о жаловании... Я утешал себя тем, что чиновниками были по воле судьбы многие люди искусства, и служба не мешала им быть писателями, поэтами, музыкантами. Служили (иные недолго, другие и всю жизнь) в министерствах и Глинка (в министерстве путей сообщения!), и Чайковский, и Островский, и Салтыков-Щедрин (который был даже вице-губернатором), и Тютчев; Лермонтов, Федотов и Мусоргский — все были офицерами, а Римский-Корсаков — морским офицером. Даже Пушкин числился на государственной службе и должен был в иных случаях надевать ненавистный ему камер-юнкерский мундир.

Хотя в материальном отношении у нас с женой петербургская жизнь, как было и в Мюнхене, была более или менее обеспечена, я знал, как нелегко моему отцу было поддерживать меня [3]. Это меня тяготило. И еще в Мюнхене я подумывал о заработке. Там только раз я попробовал послать мою акварель в «Югенд», но, к моему конфузу, получил ее обратно, хотя и с любезным письмом.

Самой интересной и симпатичной мне и моему отцу, с которым я обо всем советовался, казалась служба в Эрмитаже или в министерстве иностранных дел (перспектива консульской службы за границей!). Но ни там, ни тут не было никакой протекции [1*]. Вдруг по наивности мне пришло в голову: министерство народного просвещения («просвещать народ»)! Но когда об этом я написал отцу, он лишь посмеялся над моей наивностью, говоря, что ничего путного в этом министерстве «народного обалдения» не видит и видеть не советует!

На государственную службу я решил поступить исключительно потому, что знал, что в Петербурге чиновники являлись в свое министерство не раньше 12 часов, а то и к часу, значит, я имел бы всегда свободные утренние часы, чтобы заниматься своим делом.

Впрочем, я решился на это с тяжелым сердцем — одно слово «чиновник» меня угнетало. При моем свободолюбии стать «человеком 20-го числа» [4] казалось мне кабалой и чем-то почти позорным. Мне хотелось только видеть себя в учреждении наиболее нейтральном и безобидном.

Однако куда-либо поступить оказалось вовсе не так просто: чтобы быть принятым на казенную службу, было недостаточно моего университетского диплома, даже 1-й степени, дающего сразу чин X класса, — нужна была личная рекомендация. И тут она случайно и нашлась, чтобы нежданно-негаданно поступить... в министерство путей сообщения. Оно как раз и было «безобидным» и казалось вне политики, чего мне и хотелось. Кроме того, было немного забавно: я считал себя с детства путешественником, и эти «пути сообщения» мне были даже симпатичны.

Все же в связи с моим зачислением на службу пришлось пережить много неприятного, даже угнетающего. Протекция оказалась в лице прия-

[1*] Через несколько лет я попытался поговорить об Эрмитаже с А. И. Сомовым, хранителем картинной галереи (отцом Кости Сомова, с которым я дружил), но понял, что это невозможно: требовались очень большие знания в истории искусства, которых тогда у меня не было.

теля всегдашнего моего «гения покровителя», моего дяди Феди, — Н. С. Терского, который меня знал еще гимназистом и к которому я и был направлен.

Терский был в министерстве видной фигурой — был тайным советником, вице-директором канцелярии министра и управляющим «отделом по отчуждению имуществ». И в этот самый «отдел» я, благодаря ему, и мог поступить — но далеко не сразу: там вакансии не было, и я сначала попал в другой департамент, находившийся на Итальянской [5], в красном старинном доме рядом с Пассажем, и носившем неуклюжее и тоже, вероятно, старинное название «Управление внутренних водных путей, шоссейных дорог и портов». Очутиться под такой вывеской было неожиданно и смешно, но на деле оказалось вовсе не забавно. Несмотря на протекцию, пришлось с визитной карточкой Терского дожидаться приема у директора этого учреждения много дней подряд. Изнывая от скуки, я дежурил часами, слонялся по темным углам коридора, изучая шкапы с пачками «дел» в синих обложках, перевязанных веревочкой, карнизы, покрытые паутиной, и тусклые стекла перегородок. Меня бесила эта дурацкая роль просителя, и я казался самому себе униженным и неизвестно за что оскорбленным в своем длинном сюртуке, жалко украшенном университетским значком в петлице, который я зачем-то нацеплял...

После почти целого месяца этого подлинного «хождения по мукам» я был зачислен на службу «сверх штата» и без всякого жалования, но еще с предупреждением, что оное может быть мне назначено через год, а то и через два, когда откроется вакансия на «штатное место»...

Обстановка канцелярии, куда меня посадили, как нарочно, была самая удручающая, и мне показалось, что снова вернулась гимназия с ее уроками, даже было что-то еще худшее, и я чувствовал себя каким-то испытуемым, каким-то разжалованным и точно опороченным.

В огромной, унылой, полутемной комнате, где, вероятно, никогда не мылись окна и низко свисающие лампочки под зелеными абажурами горели иногда и днем, сидело множество чиновников, и мне чудилось, что я среди сослуживцев Акакия Акакиевича. Чиновники были какие-то безликие, старые, поношенные, забытые и забитые, высиживающие тут свою пенсию и геморрой. Точно это было свалочное место всех этих «чернильных душ», «крапивного семени».

С первых же дней меня вздумал дрессировать на должность мой столоначальник Прозенко (наверное, в прошлом бурсак и попович). Он задавал мне задачи, совсем как уроки, — составлять резолюции по каким-то делам управления. Эта премудрость была не бог весть как велика, но я ничего не смыслил ни в шоссейных путях, ни в приморских портах, и проекты моих резолюций вызывали его ехидные замечания и шуточки. Я принимал все слишком всерьез, эти испытания мне были отвратительны, и порой все казалось кошмаром.

Дома я избегал даже говорить о том, что окружало меня на службе, я буквально отрясал ежедневно прах, возвращаясь к себе, и понятно, как дорог был мне каждый час моей свободы. Как я хотел иметь хоть лиш-

ний часок — сколько бы я успел сделать! Я даже иногда мечтал с отчаяния — будь я в ссылке или в заключении, до какого совершенства я мог бы довести тогда свою графику! ([...] тогда могли быть еще естественны подобные наивные мечтания...)

В сущности, я не должен был жаловаться: злачное место, куда я попал, давало как раз именно то, чего я и ждал от казенной службы: тут действительно не было ничего общего с тем, чем был полон мой внутренний мир. И утро и вечер у меня были, к счастью, свободны, и за те месяцы, когда я томился в этой канцелярии, я очень много успевал рисовать у себя дома. Тогда именно я и начал делать мои первые петербургские рисунки [6].

Глупее всего было то, что, закабалив себя ради жалования, я на своей службе не получал пока ни копейки! Полагалось выдержать какой-то законный срок! [2*] Но как раз именно под крышей этого допотопного учреждения неожиданно открылся источник небольшого постороннего и постоянного заработка. Среди моих скучных и сонных геморроидальных сослуживцев оказался один жизнерадостный молодой человек Мазуркевич [7], круглолицый и румяный, с эспаньолкой и в золотом пенсне со шнурком, хохотун и анекдотист и вдобавок стихотворец — совсем роза среди чертополоха. (Злые языки говорили, что это он автор стишков на шоколадных этикетках, вроде: «Как и русский, так и эст шоколад охотно ест».) Этот добродушный весельчак скоро познакомился со мной (я упорно держался в стороне от всех), и я узнал от него, что он постоянный сотрудник «Шута». От скуки я раз не утерпел и нарисовал в карикатурном виде одного из чиновников. М[азуркевич] подглядел карикатуру, и ему пришла блестящая мысль делать вместе со мной еженедельную страницу в «Шуте» — «не-дельные (это казалось, вероятно, ужасно остроумно) наброски», — и стал меня соблазнять верным заработком. И увы, как меня ни коробило сотрудничество в этом пошловатом издании, я скрепя сердце согласился.

Гонорар был не блестящий — тот, что я получал в том же самом «Шуте», когда был еще студентом... — 7 р[ублей] 50 коп[еек] за страницу, но в месяц я мог все-таки заработать 30 рублей. Эти «тридцать сребреников», за которые я себя продавал, при дешевизне тогдашней петербургской жизни были некоторым подспорьем.

Рисовал я «инкогнито» — вместо подписи ставил монограмму «М. Д.» [8], которая походила на шляпу, и, хотя злободневные темы были самые плоские, меня занимало выдумывать общую страничную композицию и упражняться в чистоте штриха. Приходилось рисовать литографской тушью, острым пером на тонкой кальке, и это требовало большой аккуратности. Потом я стал изобретать и новую технику: брал литографский карандаш, подкладывал под кальку разные шероховатые поверхности и проч. Некоторые рисунки были все-таки довольно живы и орнаментальны [9] (таких несколько я сохранил).

[2*] Только почти через два года я стал получать настолько приличное жалование, что наконец мог не пользоваться той субсидией, которую получал от моего отца.

Как раз в это время, когда все было так отвратительно (и эта служба, и «Шут»), приехал в Петербург Грабарь, и в моем поведении я ему сейчас же признался. Он отнесся к сотрудничеству в «Шуте» очень неодобрительно, посоветовал это бросить и даже стращал, что если я мечтаю о «Мире искусства» (это были еще мечты), то там это будет очень mal vu * (но я и не знал, что сам он в прошлом, студентом, грешил тем же «Шутом», а также «Стрекозой» и «Нивой» — он это скрывал...) [10].

Когда я начал наконец получать маленькое жалованье на службе, я смог последовать его совету, и на совести стало легче...

Как это ни было досадно и мучительно, но часть своего времени я и после вхождения в «Мир искусства» продолжал уделять министерской службе, но там для меня произошла большая перемена к лучшему. В начале 1902 г. открылась вакансия в «Отделе по отчуждению имуществ» при канцелярии министра путей сообщения, я был переведен туда, в главное здание министерства (Фонтанка, 117), и обстановка моей службы значительно улучшилась.

Было удобно, что министерство находилось близко от нашего жилища в Измайловском полку [11], всего в двенадцати минутах ходьбы (я дорожил каждой минутой утреннего времени и высчитал это). Как сказано, раньше часу никто на службу не приходил, сидели же в канцелярии до пяти часов, лишь очень редко задерживались позже, и на дом дел брать не полагалось. Но я и тут продолжал тянуть служебную лямку без жалованья. Моя должность была «И. О.» (исполняющий обязанности) младшего помощника делопроизводителя. И первое жалованье — 45 р[ублей] в месяц — было назначено только через полтора года, когда я перестал быть «И. О.» и был «осчастливлен» утверждением в должности и в чине коллежского секретаря. Многие находили, что все это редкое по быстроте начало служебной карьеры, и даже поздравляли!

При этом как-то случилось, что я никакой присяги, как всегда делалось при поступлении на государственную службу, не приносил, и в моем паспорте не было отмечено, что я чиновник. Я продолжал быть окончившим университет с дипломом «1-й степени и сыном генерал-майора», — что мне давало в дальнейшем право получать заграничные паспорта без спроса у своего начальства.

Мои сослуживцы в Отделе по отчуждению имуществ были теперь другие, все это были, за редкими исключениями, люди с высшим образованием и молодые. Эта канцелярия считалась как бы «штатской гвардией» в Петербурге, хотя и не была столь «шикарным» местом службы, как министерства двора, иностранных дел и др[угие], но и тут была золотая молодежь, много бывших лицеистов и правоведов, здесь тоже делали карьеру. В общем, это были люди хорошего воспитания и то, что называется «люди общества», они были отлично одеты, и ношение формы

---

* Дурным тоном (*франц.*).

считалось плохим тоном. Вицмундир надевался лишь в случае личного доклада в Совете министров, но так наряжались лишь «делопроизводители» и «чиновники особых поручений», которых было мало.

Хотя теперь все окружающее меня было «чином выше», я чувствовал себя и здесь совсем чужим. Разговоры, которые велись на службе (за стаканом неизменного чая), клонились обычно к картам, скачкам, бегам, клубным происшествиям, злословию и к анекдотам. Взгляды царили, конечно, «нововременские» и снобистские. Принимать участие в подобных разговорах мне претило, и я держался в стороне, молчал и рисковал прослыть гордецом или чудаком[12]. Года три никто из сослуживцев и не подозревал во мне художника.

Дела, которыми занимались в нашей канцелярии, касались вознаграждения за отчуждавшуюся землю, отходившую под новые железнодорожные линии. Когда между собственниками земли и жел[езно]дор[ожным] управлением добровольного соглашения не достигалось, дело поступало в наш отдел, и тут решался спор или в пользу владельцев, или в пользу жел[езных] дорог. Министерство, конечно, мирволило последним — резолюцию утверждал Совет министров. В некоторых же более сложных случаях дела передавались на заключение Государственного Совета. Собственно, эта процедура являлась канцелярским судопроизводством, вроде дореформенного суда. И была настоящей «волокитой».

Помощники делопроизводителей, каким был я, должны были приготовлять по таким делам доклады в Совет министров, т. е. излагать «обстоятельства этих дел», и составлять проект «заключения» — все это с трафаретными канцелярскими выражениями, чему научиться было нетрудно.

Так как «обстоятельства» этих дел бывали довольно сложные и дела довольно толстые, то, чтобы приготовить экстракт из множества документов, надо было иногда порядочно над ними покорпеть. В своих «заключениях» я старался быть «судьей праведным», чтобы не потворствовать «эксплуататорам» — управлениям жел[езных] дорог, которые норовили, конечно, платить как можно меньше за отчуждаемые земли, особенно крестьянам, часто тут одурачиваемым.

Мой прямой начальник, делопроизводитель, доклад этот проверял и обычно жестоко кромсал, и от моей резолюции часто ничего не оставалось — шли насмарку все мои старания о справедливости.

Особых юридических знаний эти канцелярские упражнения не требовали, и не стоило, конечно, кончать университет, чтобы вершить подобные дела, и меня удивляло, как люди могли посвящать всю свою жизнь такому скучному занятию.

К счастью, дела по отчуждению не бывали однообразными (мой «стол» ведал отчуждениями под Рязанскую и Московско-Виндаво-Рыбинскую жел[езные] дор[оги]), и моя «работа» монотонной и отупляющей не была. Меня развлекали иногда корявые прошения крестьян — одни самодельные, жалко наивные, другие витиеватые — произведения сельских писарей и «аблокатов» (помню, один, стараясь почтительней выразиться, написал: «снисходительно ходатайствую перед вашими сиятель-

ствами»). Бывали и почерки столь забавные и замысловатые, что я копировал буквы, как образчики порой замечательной каллиграфии.

Но как все, что меня окружало, и все, чем приходилось заниматься, было далеко от главного интереса моей жизни за стенами министерства. И какой бессмыслицей казалась эта пустая трата времени! Иногда в этой канцелярии решительно нечего было делать, и приходилось лишь высиживать положенные часы, к счастью не очень долгие. Тогда я тайком порисовывал. И тут, за моим канцелярским столом (покрытым зеленым сукном и со многими ящиками) сделано было много маленьких рисунков, идей разных виньеток, букв, обложек, первых мыслей будущих композиций — и шаржей на моих сослуживцев [13]. И когда я наконец ушел из министерства, все эти ящики оказались полными моих набросков [3*].

Первые годы моим начальством («делопроизводителем») был А. А. Венценосцев, хлыщеватый, энергичный и быстрый молодой человек в пенсне и с холеной бородкой, начинавший делать большую карьеру: в петлице его вицмундира висел «Владимир». Он был попович и, наверное, гордился, что его громкая фамилия рифмовала с [фамилией] Победоносцев (тот тоже был «кутейник»). Отец мой в письме как-то спросил: «Ну, что твой „Звездочетов"?» Я проговорился моим сослуживцам, и так за ним это прозвище и осталось. Как начальник со своими подчиненными он держался вполне прилично и скоро вознесся от нас в какие-то очень большие бюрократические высоты. Его заменил милейший Мих[аил] Вас[ильевич] Луначарский, старший и сводный брат будущего наркома.

Он был типичный украинец, похожий на Тараса Григорьевича Шевченко своей лысиной и усами, был с барской ленцой и громко зевал в своем кабинете. Ко мне и к моему наступившему тогда крайнему нерадению (это было уже на пятый год моей службы) он относился очень благодушно, и с его согласия я даже стал два раза в неделю уезжать из министерства преподавать в школу живописи Званцевой [15]. Так как школа была очень далеко, то обычно в тот день я и не возвращался обратно.

В громоздкой министерской машине многие винты и колеса просто бездействовали, причем без всякого вреда для тяжелого и медленного хода этой государственной машины. Она действовала так, как ей и полагалось, ибо всегда находились «без лести преданные» и ревностные служаки, которые работали за двоих. Никаких угрызений совести от собственной нерадивости, будучи одним из маленьких колесиков машины, я не испытывал, так как служил не хуже и не лучше большинства моих сослуживцев. Иногда, впрочем, Михаил Васильевич меня стыдил: «М[стислав] В[алерианович], голубчик, вы все-таки как-нибудь закончите мне этот докладец». Как можно было после этого жаловаться на службу?

[3*] В отставку, как это ни невероятно, я ушел, прослужив почти семь лет, в 1909 г., когда у меня начались большие театральные работы. Уже последние три года перед этим я решил это сделать, но еще не мог найти в себе мужества бросить службу [14]. Жалованье мое тогда было 150 руб[лей] в месяц...

Надо упомянуть, что этот почтенный статский советник был недурной певец — бас — и выступал в концертах и в опере, кажется в Панаевском театре, и всегда под своей собственной фамилией, Луначарского. Говорили, что он был хороший Борис Годунов в дошаляпинское время.

Более высоких начальствующих лиц никогда почти не было видно, изредка появлялся приветливый Г. Г. Гильшер, бывший, кажется, камергер, и мой добрый Терский, а совсем редко А. А. Ермолов, начальник канцелярии министра, элегантный, слегка согбенный старец. Самое же высшее начальство: министр и члены Совета — уже совсем были скрыты от глаз облаками, окружавшими вершину Олимпа[4*].

Теперь, на склоне лет, я вспоминаю все те годы моей службы уже без всякой злобы. И как всегда, в памяти всплывает больше хорошего, чем дурного... Но тогда, когда все это было ежедневной реальностью и изо дня в день повторялось, я не находил в себе благодушия, не мог примириться, и порой во мне поднималась настоящая ненависть и презрение ко всему, что меня окружало на службе. Но все — и угнетающие, и отрадные впечатления на ней, и люди, с которыми мне приходилось изо дня в день встречаться, — все это было лишь небольшой частью моей тогдашней жизни, а то, чем я жил за стенами министерства, и было самое настоящее. Но все-таки эта двойная жизнь не мешала моему искусству. Даже, может быть, наоборот. Я носил в себе скрытый от других мой любимый мир, и в этом, конечно, была своя романтика. И как я зачитывался тогда Гофманом...

К счастью, у меня было природное чувство юмора, и оно помогло не принимать «кошмара действительности» слишком всерьез. Надо отдать справедливость и тем людям, которыми я был окружен на службе: мои сослуживцы, как я говорил, были тактичны, благовоспитанны и сдержанны, как и полагалось настоящим петербуржцам, и мне нравилось, что они мало мной интересовались, а когда гораздо позже всем стало известно, что я художник, я видел, как это импонировало им, начальство же, как я говорил, стало мне давать разные поблажки. Понемногу — «рыбак рыбака видит издалека» — я нашел в той же канцелярии и настоящих моих единомышленников, как и я, тяготившихся службой и имевших то или иное отношение к искусству и литературе, что было совершенно неожиданно и вообще замечательно для нашей петербургской жизни.

Впрочем, наша канцелярия, где делопроизводители пели в опере, а чиновники писали картинки или сочиняли стихи, не была исключением в чиновничьем мире С.-Петербурга. В Государственном контроле, самом бюрократическом и скучном учреждении, заведующий им знаменитый Тертий Иванович Филиппов был музыкант-любитель и много сделал в области хорового пения. В том же Контроле, как я потом узнал, был чиновником В. В. Розанов[16] и тайком от своих друзей служил А. П. Ну-

---

[4*] При мне переменилось три министра. Я застал еще кн[язя] Хилкова, которого непочтительно прозвали Хилкач, хотя непочтительного отношения он, кажется, не заслуживал: он был человек «американской складки» — ездил в Америку изучать пути сообщения и, говорят, служил там машинистом на жел[езной] дороге. В подражание Аврааму Линкольну он брил усы и носил такую же бородку.

рок[17], постоянный сотрудник «Мира искусства» и один из его столпов, и кто знал, что такое Контроль, и знал взгляды «Силена» (как подписывал свои ядовитые статьи Альфред Павлович), [для того] это было совершенно парадоксально! Надо еще добавить, что в нашем Отделе по отчуждению имуществ, во главе юрисконсульской части стоял Деларов, известный в Петербурге коллекционер и большой знаток искусства. (Этого сангвиника с бородой а ля Тинторетто можно было часто встретить на соседнем с министерством Александровском рынке-толкучке[18], как и длинного с моноклем старика — барона Врангеля-отца, копающихся в старом хламе в поисках «жемчужин», которые там действительно можно было находить[5*].)

Со мной в одной комнате сидели над такими же, как я, бумагами и куда-то часто исчезали бывшие правоведы — толстяк Офросимов и усач Зворыкин, «два Аякса», — потом оказалось, что они брали уроки гармонии и контрапункта в консерватории у Лядова. Они, кажется, первые, когда я стал вылезать из своего футляра, узнали, что я художник. Как-то сам собой завелся обычай, что возле моего стола собирались «соседи» из других отделений канцелярии и получался род «клуба», что скрашивало унылые служебные часы. Больше всего шумел, ероша свою шевелюру, Н. Н. Евреинов[20] (тоже, как и многие другие, бывший правовед), тот самый Евреинов, в будущем театральный бунтарь, режиссер, драматург и памфлетист, одно пребывание которого в стенах министерства и среди корректной компании его сослуживцев казалось абсурдом. И вся его фигура — грива волос, бритое лицо (что тогда было редкостью), какие-то клетчатые костюмы, его стучащие по коридорам «американские» ботинки и громкий голос — все будило сонное канцелярское царство[6*].

Самым старшим по возрасту среди всех был седоватый и глуховатый Н. Н. Вентцель, писавший в «Новом времени» часто очень остроумные стихи и пародии под псевдонимом «Бенедикт», который был и превосходный переводчик. Появлялся иногда в этом же кружке и Вейкот, критик и тоже переводчик.

Ближе, чем с другими, я скоро сошелся с Константином Александровичем Сюннербергом[22]. Он был «чиновником особых поручений» и опять же, как и многие в нашем отделе, окончил училище правоведения. Он был на редкость образованный человек и настоящий «европеец» (по крови швед). В нем было привлекательно какое-то внутреннее изящество

[5*] Петербург был настоящее «золотое дно». Рерих и Браз[19], например, не выезжая из Петербурга, собрали замечательные коллекции старых фламандцев и бронз эпохи Ренессанса, выискивая их у петербургских старьевщиков. Александровский рынок притягивал и меня. Было соблазнительно, идя со службы, заходить в его галереи, где за гроши можно было покупать разные курьезы и «скурильности», вышивки, гравюры, фарфор и старинную мебель. Теперь даже непонятно, как при наших с женой маленьких средствах я мог собрать столько милой старины, коллекционировать и понемногу так красиво обставить нашу петербургскую квартиру!

[6*] Он уже был знаменит: поставил в Суворинском театре свою невероятно претенциозную пьесу с ужасным названием «Красивый деспот» (!). Позже Евреинов издал забавную и парадоксальную книгу[21] «Оригинал о портретистах», где вспомнил Отдел по отчуждению имуществ и меня среди своих сослуживцев.

и аристократизм, по внешности же он мог казаться «сухарем» и «человеком в футляре». Он был худ, почти тощ, носил аккуратно подстриженную бородку, был чистоплотен до брезгливости, и у него были удивительно красивые руки. Он был весь как бы «застегнутый», даже его очки с голубоватыми стеклами были точно его «щитом», и когда он их снимал, представлялся совсем другим человеком. Вскоре я понял, что ему не менее тяжко на службе и что у него та же двойственность жизни, и это нас еще более сближало. С ним всегда было интересно беседовать, обоих нас интересовала современная поэзия (он сам писал стихи), и особенно увлекательны были наши беседы у него на дому, когда в них участвовал приезжавший из Ярославля его родственник Байков, профессор Демидовского лицея. Он был неутомимый и задорный спорщик, и мы засиживались до поздней ночи. У Сюннерберга выработалась своя теория творчества, философски обоснованная, которую он развивал в своих критических статьях, а затем в своих книгах («Красота и свобода», «Цель творчества» и др[угие]). Впоследствии для сборника его стихов «Плен» я нарисовал ему обложку [23].

Я любил бывать в пустой, приготовленной на лето квартире моего приятеля: без ковров и портьер в комнатах делалось гулко, и сами они казались больше, а в окна глядело перламутровое небо белой ночи. Меня все время притягивал широкий вид из окна этой квартиры на огороды с зеленеющими грядами, на черные штабели дров, какие-то задние дворы и бесконечные заборы и на стены далеких разноцветных домов с фабричными трубами позади. И я много раз рисовал этот вид, и на этом фоне через несколько лет я сделал его большой поколенный портрет [7*].

Когда я сблизился с кругом «Мира искусства», я свел Сюннерберга с моими новыми друзьями, но у Бенуа он бывал редко, он был там несколько чужим. Также я познакомил его с редакцией московского журнала «Весы» [25], в котором он и стал сотрудничать. Меня же он ввел в среду писателей и поэтов (Георгий Чулков [26], Федор Сологуб [27] и Алексей Ремизов [28] у него бывали). Впервые я также у него встретился с Мейерхольдом [29].

Константин Александрович был женат на очень милой, красивой, полной горения Варваре Михайловне, с которой вскоре познакомилась и сблизилась моя жена. Их квартира была недалеко от нашей, и мы часто ходили друг к другу за все время моей службы и жизни в Измайловском полку. Он был в курсе всех моих работ. Когда мы переехали в 1909 г. в другой район Петербурга, далекий от прежних мест [30], и я одновременно наконец оставил мою службу в министерстве, встречаться с Сюннербергом приходилось редко. При этом я очень много времени стал проводить в Москве, в МХТ, и моя жизнь, как и вообще художественная жизнь тех лет, чрезвычайно усложнилась — я «разрывался на части» (не помню даже, встречался ли я с Сюннербергом в «Аполлоне» — редакция стала тогда художественным центром Петербурга [31]), и дружба наша как-то незаметно и необъяснимо растаяла...

7* «Человек в очках» [24], который находится в Третьяковской галерее (название было придумано Грабарем).

В ПЕТЕРБУРГЕ

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

Петербурге, по возвращении из-за границы, я до ужаса был поражен уровнем вкуса, который царил в петербургской жизни, но, к счастью, я не чувствовал себя одиноким, — у меня был «компас и маяк» — «Мир искусства», где, я верил, сосредоточивается вся художественная правда и который был для меня выразителем абсолютного вкуса, хоть и казался тогда этот маяк мне недосягаемо далеким [. . .] Я оставался совсем без «руля и ветрил» и не знал, с кем посоветоваться и что делать, и тогда вдруг меня осенила неожиданная и вовсе не остроумная мысль: не поступить ли мне в Академию художеств? . .

Шесть лет до этого, студентом университета, я провалился на вступительных экзаменах, и с тех пор я не делал новых попыток в течение всего университетского курса. Уже тогда я критически относился к Академии, так как был хорошо осведомлен обо всем, что там делается.

Войну, объявленную «Миром искусства» Академии художеств [1], я с восторгом приветствовал, зачитывался еще в Мюнхене журналом Дягилева и делался все более революционно настроенным против сего «оплота и гнезда реакции» в русском искусстве. Теперь, после Мюнхена и тех новых откровений, которые я получил за границей, когда я чувствовал себя обладателем некой истины в искусстве, — что могла мне дать Академия? Но у меня была мысль, что, попав в нее, я мог пользоваться (и бесплатно) живой натурой, и я воображал, что смогу там продолжать работать, как хочу, идти собственной дорогой... Мерещилась при этом еще и другая «высокая цель». Мысли мои были самые наивные: я был уверен, что, проникнув в этот «вражеский стан» и показывая там пример, «как надо работать», можно будет оживить академическую мертвечину и вообще сделать подкоп под академические «устои». Я забывал только, что для этого отважного дела надо было прежде всего быть принятым в эту Академию. Но почему-то в этом я не сомневался.

И вот в середине сентября, чувствуя себя немного как «тать», я очутился среди экзаменующихся в Рафаэлевском зале Академии. Для меня было сюрпризом, что рядом со мной оказался мольберт Вальтера Локкенберга, моего товарища по школе Ашбе! В Мюнхене он был ярым поклонником «Мира искусства», мы оба изучали каждый номер от доски до доски. Тут оказалось, что и он держит экзамен, полный также самых озорных намерений, как и я!

И мы тут же, «с места в карьер» начали «делать революцию», т. е. стали вперегонку писать натурщика по-«грабаревски» — жирно, цветисто, с зелеными подпалинами, не жалея масляной краски.

Оба наши этюда (насколько помню, вовсе неплохие и по живописи, и по рисунку) возбудили удивление, даже некоторую сенсацию, в «паузы» около наших холстов собирались группы экзаменовавшихся, профес-

сора же молчаливо проходили мимо. Разумеется, за дерзкие краски приняты мы оба не были и «революцию» в Академии поднять не могли. Говорили, что на экзаменационном совете один Репин ратовал за принятие в Академию этих двух «бунтарей». Особенно высоки были мои шансы, благодаря моему крепкому рисунку, но совет не внял Репину.

Как бывало всегда в Академии, делалась потом выставка экзаменационных этюдов и можно было выставлять и принятым и непринятым свои домашние работы. Я воспользовался этим и демонстративно выставил многие из моих мюнхенских рисунков, которые, говорят, обратили на себя внимание. (Это была моя первая выставка, если не считать ученической выставки школы Холлоши, бывшей летом того же года в Будапеште...)

Локкенберг год спустя экзаменовался наново и поступил-таки в Академию, и говорили, что учащихся действительно расшевелил. В дальнейшее время встречаться с ним приходилось редко. Помню на одной выставке «Мира искусства» (кажется, в 1907 г.)[2] его «Лихачей» (набережную в белую ночь), написанных в импрессионистической манере, по Грабарю. Потом он уехал в Китай, где и умер.

Моя провалившаяся попытка попасть в Академию никакого впечатления на меня не произвела — не то, что было, когда я не был принят в Академию, будучи студентом, — мне только было досадно, что я не смогу быть в мастерской Репина, что единственно казалось мне интересным. Среди профессоров только он один был истинно талантливый художник, хотя и ужасал тем, что порой бывал безвкусен[1*]. И я сделал, не желая сдаваться и по совету некоторых, еще новую попытку, совершенно никчемушнюю, поступить частным образом в академическую мастерскую Репина (он, как я знал, брал со стороны).

Я отважился принести к нему на квартиру в здании Академии папку моих мюнхенских работ, и он, разложив их на рояле и разглядывая, говорил нараспев: «Ах, это так изящно у вас — вот чего не хватает нашим художникам!» Но все-таки мне отказал, якобы за «недостатком места»... Потом мне было всегда неприятно вспоминать этот визит к Илье Ефимовичу. Я знал, что уже несколько лет существовала «Тенишевская мастерская», где преподавал Репин (на Галерной улице)[4], но я теперь слышал столько курьезов и анекдотов об этом преподавании, что никакой охоты стремиться туда не было[5]. После неудачи с Репиным моя знакомая по школе Ашбе Е. Н. Клокачева, которая теперь выступала в Академии на конкурсе, устроила мне возможность заниматься частным образом в батальной мастерской проф[ессора] Ковалевского[6]. Мастерская находилась в академическом саду, походила на оранжерею, и там можно было писать почти как в «пленэре», даже огромных гвардейских лошадей в натуральную величину, казаков в черкесках, но это не привлекало меня. Зачем я туда попал? Меня самого это и конфузило, и злило. До чего

[1*] Особенно неприятна и фальшиво-театральна была одна из последних его картин, «Пушкин на экзамене в лицее», да и его кровопийца «Иван Грозный» меня коробил (ужасные «Какой простор!» и «Отыди от меня, сатана» появились позже[3]).

унылым мне все там показалось после Мюнхена! И бездарная живопись, и вся атмосфера мастерской с несмолкаемыми простецкими шуточками учеников. После трех или четырех посещений я бежал без оглядки[7], оставив в мастерской свой белый халат и большую мюнхенскую палитру.

Всю эту эскападу с Академией я постарался поскорее забыть и никому не говорил ни об этой ненужной и глупой затее, ни об ее провале[8].

После всех этих faux pas* я опять стал возвращаться к давнему вопросу: только ли в одной масляной живописи и есть настоящее искусство? Сам я всегда, и может быть больше всего, любил *рисунок*: и уголь, и карандаш, и перо; меня привлекала и самая тонкая графика — и тут неожиданно открылась возможность работать и учиться именно в этой области. Та же Е. Н. Клокачева познакомила меня с В. В. Матэ, профессором гравюры в Академии художеств, и он, увидев мои рисунки, охотно согласился принять меня «неофициальным учеником» в свою мастерскую, где занимался офортом и другими видами гравюры. Наконец я мог на чем-то одном сосредоточиться, — то, чего я давно хотел.

В. В. МАТЭ

астерская Матэ помещалась при его казенной квартире — в длинном круглом коридоре нижнего этажа Академии художеств, куда я принес ему показать мои рисунки пером и карандашом. Мои занятия там и общение с этим милым человеком были у меня первым просветом на заре этого периода моей жизни.

Василия Васильевича я полюбил; он был высокий и худой, с густой шевелюрой, длинной редкой бородой и добрейшими глазами. Он не был очень замечательным художником (помню, как он корпел над заказным офортом — портретом Нобеля, который он с мучением делал по фотографии и который ему все не удавался), но деревянные «тоновые» гравюры его были очень хороши и в свое время были новым словом. Гимназистом лет шестнадцати я скопировал пером его замечательную гравюру с репинской головы запорожца и был, так сказать, издавна заочно его учеником, что ему при случае и сказал.

Он был вообще отличный мастер по технике всех родов гравюры и давал хорошие советы, но ученикам своим предоставлял полную свободу. Среди профессоров он был «крайним левым» и был человеком отзывчивым на все новое в искусстве[9]. Но авторитета у него в синклите Академии было мало, так как его там считали «блаженным». Среди учащихся он был очень популярен, но учеников у него было мало[10], я запомнил только одного — Быстренина.

Довольно скоро я научился офорту[2*] и гравировал или в мастерской у Матэ, или носил медные доски домой. Узнал также и сложную технику

---

* Неверных шагов (*франц.*).

[2*] Сделал, между прочим, один из моих первых петербургских мотивов — «Крыши», воспроизведенный в моей «Графике» 1923 г.[11]

акватинты, этот род гравюры особенно меня занимал, и некоторые оттиски были удачны [12]. В[асилий] В[асильевич] показал мне также и прием деревянной гравюры, но, как я ни старался, у меня ничего не получалось не хватало достаточно терпения [13]. (То же было и позже, когда через несколько лет хотела мной заняться А. П. Остроумова, бывшая ученица того же Матэ, а тогда ставшая уже одним из близких моих друзей). Мне удавалось лишь резать на линолеуме [14].

Бывать у В[асилия] В[асильевича] мне было приятно и потому, что я мог во время отдыха рассматривать его многочисленные книги по искусству и гравюры и любоваться предметом моей зависти — большой коллекцией забавных русских народных игрушек [. . .] Часто жена Матэ, круглолицая Ида Романовна, немка, задерживала меня на завтрак, за которым я иногда встречал дружившего с Матэ Серова (приезжая из Москвы, он останавливался у него или у Дягилева). Серов меня очень стеснял, он был угрюм и молчалив, и этот страх, который он внушал, как я узнал, был не только у меня одного. Изредка я приходил к Матэ вечером, когда позировала модель, и видел там Серова, сосредоточенно и точно сердито рисующего. Я очень любил уже тогда его искусство.

К сожалению, я занимался у Матэ только в течение двух зим, и то с перерывами, потом же ходить к нему стало очень трудно из-за ненавистной службы, на которую мне пришлось поступить [15].

Жалею также, что в будущем я так мало занимался офортом (обратился к нему опять лишь в 1915—1917 гг.[16]), увлекшись снова акватинтой, но это был лишь эпизод в моей художественной жизни. Граверные же приемы, которые были усвоены у Матэ, я применил позже к литографии на камне [17] и к моей «граттографии» — процарапыванию иглой [18].

Осенью 1902 г. Матэ устроил в Академии выставку [19] «Blanc et noir» * и просил меня нарисовать обложку для каталога, предложив принять участие на выставке. С обложкой я опоздал, сделал только несколько проектов [20], на выставку же послал мои первые петербургские мотивы (уголь с пастелью): вид из окна нашей первой квартиры в 6-й роте Измайловского полка — деревянный домик в снегу среди брандмауэров соседних домов [21]. Тогда я был уже полон впечатлений вновь обретенного Петербурга, который меня поразил после заграничного отсутствия, но выставленный рисунок, мой «дебют», остался совершенно незамеченным. . .

Несмотря на общение с милейшим Матэ, я чувствовал себя без опоры, до всего приходилось доходить своим умом, что, впрочем, было полезно. Тогда мне очень много давал, как было и в мои студенческие годы, Эрмитаж, и после мюнхенской Пинакотеки, венецианской Академии и Лувра я на многое глядел уже по-новому. По-прежнему очаровывался «Венерой» Тициана, «Мадонной» Франческо Франчиа и маленьким «Святым Георгием» Рафаэля, но теперь мне стали в Эрмитаже особенно милы голландцы, «фламандской школы пестрый сор» (Пушкин), и в то же

---

* «Белое и черное» (*франц.*).

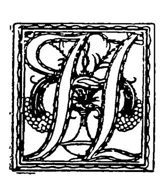
время я ходил на поклонение Пуссену[22] более всего меня очаровывала его дивная картина «Танкред и Эрминия»...

Чтобы не забывать живописи, еще до поступления к Матэ я вздумал копировать в Эрмитаже и выбрал самое трудное — Веласкеса, «Голову Оливареса». Одно время работа у меня шла удачно, потом все испортил — засушил, замучил — и бросил: было не по силам, и никого не было, кто бы мог дать совет[3*].

Тоскуя по Европе, я хотел взять как можно больше от того, что мне тогда давал Петербург, и в первую же осень записался слушателем в недавно открывшийся Археологический институт (там, между прочим, читал лекции Рерих[24], за год до меня окончивший Петербургский университет). Мне хотелось заполнить многие пробелы знаний в истории искусства и вообще в истории, и я теперь жалел, что напрасно потерял четыре года на юридическом факультете, вместо того чтобы быть на историко-филологическом.

Но я брал на себя слишком много. По утрам я занимался у Матэ, дни стали уходить на начавшиеся хлопоты по поискам службы, куда, увы, надо было поступить для заработка, по вечерам — Археологический институт и огромные концы, которые приходилось делать, часто пешком, в течение дня, — все это крайне меня утомляло, и скоро посещать Археологический институт я уже был не в силах.

«УКОЛЫ» ПЕТЕРБУРГА



есмотря на разные неудачи в первые месяцы моей петербургской жизни и на будни, которые так меня угнетали, с самого начала по приезде в Петербург я ощущал все время как бы озарение и носил в себе чувство, похожее на влюбленность: меня совершенно поразил Петербург, который я увидел после двухлетнего отсутствия, — теперь я смотрел на него совсем новыми глазами[25]. Всегда я его любил, но никогда он меня так не волновал, как теперь, по возвращении. Я его как бы забыл и теперь стал замечать все то, что так его выявляет из всех городов, — я мог сравнивать, видев столько в Европе... Меня, конечно, восхитила тоже по-новому его красота, которою любовался с детства — Нева и стройные ансамбли зданий, поразили величие и поэзия ампира. По-новому утвердилось и жившее с детства какое-то родное чувство к монотонным казенным зданиям, удивительным петербургским перспективам, но еще острее меня теперь уколола изнанка города [...] Эти задние стены домов — кирпичные брандмауэры с их белыми полосами дымоходов, ровная линия крыш, точно с крепостными зубцами — бесконечными трубами, — спящие каналы, черные высокие штабеля дров, темные колодцы дворов, глухие заборы, пустыри [...]

[3*] Через очень много лет снова явилось желание копировать[23]. Это было в 1914 г. в Лондоне, но тогда я без ошибки сделал выбор — фрагмент из «Крещения Христа» Пьеро делла Франческа.

Я пристально вглядывался в графичные черты Петербурга, всматривался в кладку кирпичей голых, неоштукатуренных стен и в этот их «ковровый» узор, который сам собою образуется в неровности и пятнах штукатурки, изучил и мог на память рисовать тяжелые перила Екатерининского канала и ажурные — Фонтанки, квазиготическое кружево перил реки Мойки и узоры других чугунных решеток на набережных. И эти именно решетки, как и античные маски на замках окон и ворот ампирных зданий (сколько их и каких очаровательных было на улицах моего Измайловского полка), и замысловатые желтые консоли, и поддерживающие навесы подъездов — больше всего, мне казалось, таили в себе поэзию петербургской старины. И не только эта «графичность» Петербурга и сумрачные черты его так поражали меня. После монохромных городов, которые я видел в Европе, я вдруг впервые заметил многокрасочность Петербурга; встречались красные, зеленые, белые, розовые, коричневые дома и домики вперемежку с казенными зданиями, выкрашенными в классическую желтую охру. Изумляли меня и контрасты: наряду со строгими ансамблями я видел знакомые с детства уютные, совсем провинциальные уголки, деревянные домишки со ставнями, стоящие бок о бок с многоэтажными домами, наивные вывески, полосатые пузатые барки, толпящиеся на Фонтанке, курьезные «рыбные садки» на ней... И улица пестрела своей толпой, совсем еще как в моем детстве, и деревенский люд со своим живописным обличием наполнял весь город.

Как раз в это время была устроена выставка «Старого Петербурга», и я любовался на ней старинными литографиями Петербурга (а позже по примеру Бенуа и Сомова сам стал собирать их), и по ним можно было убедиться, как многое в уличной жизни Петербурга тогда еще сохранилось от старины и царило прежнее живописное смешение сословий.

Теперь я точно впервые увидел наяву то, что меня так смутно волновало в юности в романах Достоевского, и я все больше чувствовал, что Петербург всем своим обликом, со всеми контрастами трагического, курьезного, величественного и уютного действительно единственный и самый фантастический город в мире.

Но не один Достоевский заполнял тогда мои мысли, они все больше обращались к Пушкину, к его петербургским образам, и вдохновенные рисунки Бенуа к «Медному всаднику», только что появившиеся в свет[26], давали мне заразительный пример.

Я не только пассивно воспринимал все новые впечатления Петербурга, у меня рождалось неудержимое желание выразить то, что меня волновало. Волновало и то, что этот мир, каким я его увидел, кажется, никем еще не был замечен, и, как художник, я точно первый открываю его с его томительной и горькой поэзией. Конечно, я был охвачен, как и все мое поколение, веяниями символизма, и естественно, что мне было близко ощущение тайны, чем, казалось, был полон Петербург, каким я его теперь видел...

Я не мог не любоваться красотами «вновь обретенного» Петербурга; но в те первые годы моей новой петербургской жизни это изображать

меня совсем не тянуло[27]. Я слишком был подавлен буднями этой жизни, и все-таки сквозь пошлость и мрак петербургских будней я все время чувствовал нечто страшно серьезное и значительное, что таилось даже в самой удручающей изнанке «моего» Петербурга.

Я не помню точно, почему мы с женой выбрали именно Измайловский полк, чтобы там поселиться. Кажется, просто подвернулась по газетному объявлению удобная квартира в 6-й роте. Роты мне были знакомы еще в детстве: на 1-й роте когда-то жил дедушка, а в старинном доме Гарновского на углу Фонтанки, где были казармы Измайловского полка, жила моя тетя, Катя Маклакова, и белый Троицкий собор, который я знал и любил еще с детства, — эти воспоминания делали почти родным это место. В тихих улицах (ротах) и посейчас держался особенный, петербургский уют, и стояли еще нетронутыми маленькие ампирные домики, каменные и деревянные, двухэтажные и трехэтажные, часто с мезонинами, с гипсовыми классическими масками или венками над окнами. Не шумной была и 6-я рота, где находился только что выстроенный дом, в котором мы поселились. Из окон нашей квартиры в четвертом этаже видна была внизу крыша старого деревянного дома, окруженного высокими брандмауэрами, — самый первый мой петербургский пейзаж[28]. Из других окон видны были дворы и бесконечные домовые трубы. Через год мы переехали в соседнюю 7-ю роту, где и прожили целых семь лет. Улица была пролетарская, шумная, с извозчичьими дворами и трактирами. Но наш пятиэтажный кирпичный дом стоял в глубине двора, отступя от улицы, на которую выходил длинный фасад низенького старинного особнячка хозяина, выкрашенный в зеленый цвет, со ставнями и белыми ампирными украшениями над окнами. Во дворе был садик с высохшим фонтанчиком посередине и высокими, хотя и чахлыми, деревьями и качелями. Сбоку же садика высились черные штабеля дров и целая гора каких-то красных саней — розвальней.

Эта неказистая, но ставшая мне милой петербургская «усадьба» была неоднократно мной изображаема[29] и в летнем ее виде, и в уютном снежном уборе. Окрестности нашего жилища были мрачные, недалеко пролегал жуткий Обводный канал, а наша улица упиралась в Забалканский проспект, всегда грохочущий от ломовиков, полный суетливого люда, одна из самых безобразных и даже страшных улиц, настоящий Питер. На углу нашей 7-й роты и Измайловского проспекта стоял старинный верстовой столб в виде обелиска, который придавал особую ноту этому пейзажу и слабо, но утешал.

В осеннюю липкую слякоть и унылый, на много дней зарядивший петербургский дождик, казалось, вылезали изо всех щелей петербургские кошмары и «мелкие бесы»[30], и я спешил пройти скорее угнетавшие меня места, подняв воротник до ушей и проклиная гнилую питерскую погоду, лужи и мокроту, забиравшуюся всегда в калоши. Я предпочитал с нашей 7-й роты попадать на просторы Измайловского проспекта, на который выходила наша улица с другого конца. Там стоял ряд одинаковых зеленовато-белых кубов — казарм измайловских солдат с палисадниками, один как другой, и белела громада Троицкого собора с колоннами и золотыми

звездами на синих главах. Тут было менее людно, казенно-чинно, и веяло уже Санкт-Петербургом.

Иногда я проходил узким Тарасовым переулком [31] от 1-й роты к Фонтанке по проходному двору дома Тарасова, и тут можно было переезжать на другую сторону Фонтанки на ялике, а зимой идти по протоптанной тропинке по льду. Это все были тоже знакомые по детству края. По проходному двору я ходил маленьким за руку с моей няней, а от тети из углового окна ее квартиры любил глядеть на Фонтанку, кишащую барками, посреди которых шмыгал маленький финляндский пароходик. Все это было и теперь перед моими глазами.

Когда мы нанимали нашу квартиру в 7-й роте, меня поразил вид из окон, выходивших на сторону, противоположную улице. Там был огромный пустырь с какими-то длинными непонятными погребами, обросшими высокой травой, а позади стояла глухая, дикого цвета стена, тоже черная, самая печальная и трагическая, какую можно себе представить, с пятнами сырости, облупленная и с одним лишь маленьким, подслеповатым оконцем. Пустынная стена притягивала меня к себе неудержимо. Я гадал — что притаилось за этой стеной, где лишь изредка теплился тусклый огонек в единственном окошке?..

Невольно я все время думал о Достоевском — он снова стал теперь в Петербурге занимать мои мысли, и эта стена мне начинала казаться жилищем какого-то безвестного Макара Девушкина, в реальность которого я стал даже верить. Это становилось почти кошмаром.

Но во мне победил художник. Я почувствовал неодолимую потребность эту страшную стену изобразить, и с величайшим волнением и пристально, с напряженным вниманием, со всеми ее трещинами и лишаями ее и запечатлел, уже любуясь ею... и она перестала меня угнетать. Я что-то *преодолел*, и эта пастель была первым моим настоящим *творческим* произведением [32].

Меня и теперь удивляет, почему меня привлекала эта сторона Петербурга, а не его красота, которую я так любил с детства и продолжал любить уже сознательно; меня больше в ту пору пленяли эти далекие от «красивости» черты Петербурга. Я любил выбрать такую точку зрения, чтобы композиция была острой, небанальной, и тут все время передо мной был пример Хирошиге.

Я продолжал рисовать «мой» Петербург для себя, и может быть, и естественно для моих настроений того времени, что мой вкус останавливался тогда на формах таких простых и даже суровых, лишенных всякой «красивости», как та стена. И все больше и больше меня влекло изображать *графически* сам по себе четкий и геометрический Петербург.

Ничто не мешало мне сосредоточиваться в те свободные часы, когда я с жадностью торопился рисовать. Моя семейная жизнь с ее уютом давала мне полное равновесие и душевный покой.

Я не думал, конечно, ни о каких выставках, то, что я делал, было мое заветное, я рисовал для себя самого, да вначале я и не знал никого, кому бы хотелось показать, что я делаю [...] Первые петербургские рисунки я редко делал непосредственно с натуры — только когда рисовал

из окна. На улицах же я делал небольшие наброски в маленький альбом или на кусочках бумаги в самых общих чертах. Записывал и краски и разрабатывал эти эскизы дома по памяти, но часто возвращался на те же места со своим рисунком, чтобы все проверить. Иногда же, упражняя память, старался на месте все запомнить и рисовал уже дома «от себя». В Петербурге я долгое время стеснялся рисовать на улицах и делал точно контрабандой мои поспешные зарисовки. Это заставляло меня схватывать самую суть и с наибольшей простотой, не отвлекаясь деталями. Такое рисование придавало, вероятно, особую силу и жизнь моим городским мотивам. Робость свою рисовать в городе на людях я преодолел лишь позже, во время моих заграничных путешествий (с 1906 г.) [33], после чего и в Петербурге я отваживался рисовать даже на Невском (правда, в ранние часы), не обращая внимания на прохожих. Впоследствии это стеснение совершенно прошло, особенно после революции 1917 г.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ УВЛЕЧЕНИЯ И ЗНАКОМСТВО С ЧЛЕНАМИ «МИРА ИСКУССТВА»

Приезд Грабаря в Петербург был для меня самым радостным событием, и с ним я стал с тех пор очень часто встречаться. У меня накопилось к его приезду много работ, и ему первому я и решил показать некоторые из моих рисунков Петербурга.

Эти темы он особенно поощрил, но ждал от меня, продолжая роль ментора, все большего и большего совершенства в смысле техники, постоянно толкуя о «мастерстве» [...] Я начал бывать у него на Васильевском острове, где он имел отличную студию в доме Дервиза и где я видел много его свежих и ярких этюдов, сделанных уже в России, под Москвой, главным образом в имении князя Сергея Щербатова, где он гостил после Мюнхена. Мне его этюды очень нравились — это были все осенние и зимние пейзажи, и их пуантилистическая манера была для русских художников совершенной новостью.

Очень ценным было для меня в беседах с Грабарем и то, что иногда, благодаря одному его намеку, мне открывались, можно сказать, некие «тайны» архитектуры. Именно тогда стал расти во мне серьезный интерес к архитектуре вообще, который благодаря также последующему общению с Александром Бенуа (а затем и благодаря театру) занял такое большое место в моей художественной жизни. Грабарь в этой области был очень сведущ, он не только прошел весь курс архитектурного отделения в Мюнхенском политехникуме, но проявил уже себя и архитектором-строителем: как раз в то время под Москвой по его проектам в стиле строгой классики сооружался целый госпитальный городок [34] (больница имени Захарьина).

Формы и пропорции русского ампира, среди которого я отчасти вырос, теперь я стал сознательно усваивать, изучая по-настоящему архитектуру старого Петербурга. На многое, как я говорил, мне открыл глаза журнал «Мир искусства», а теперь Грабарь, когда мы вместе ходили по городу,

многое мне объяснял и на месте. Так, между прочим, мне раскрылось все величие архитектуры томоновской Биржи и нашего замечательного Адмиралтейства. И с каким наслаждением я всматривался в восхитительные детали его фризов, масок над окнами и в другие архитектурные украшения...

Мы оба возмущались порчей Петербурга, которая началась еще с середины века и продолжалась на наших глазах, когда производили возмутительные переделки старинных зданий (помню, как мы негодовали на перестройку Константиновского училища), и я даже начал составлять список этих безобразий [35].

Грабарю я также обязан первым знакомством с японским искусством — еще в Мюнхене я видел у него гравюры Хокусая, Хирошиге и Утамаро. Теперь у него были и новые листы. В 1902 г. в Петербурге появился маленький и веселый японец Хасегава, немного говоривший по-русски, который посещал многих художников и приносил превосходные японские гравюры, и их у него охотно раскупали, тем более что и цены были невысокие. Это было за три года до японской войны и многие потом, вспоминая Хасегаву, полагали, что он был соглядатай и какой-нибудь офицер японского генерального штаба, может быть даже генерал! Я сам, хотя и не мог много тратить, купил несколько гравюр и книжку «Мангуа» Хокусая [4*]. Особенно поражал меня Хирошиге своей неожиданной композицией и декоративностью своих пейзажей. Его выбор угла зрения и «отрезка натуры» были огромным для меня открытием.

После этого какими вялыми и бескостными показались мне картины русских художников, особенно же передвижников, с точки зрения композиции [они] были совершенно пустые [36].

Всматриваясь в эти японские гравюры, я очаровывался их сдержанной красочной гаммой и декоративностью композиций, все больше входил вовнутрь этого странного мира и совершенно влюблялся в него.

К японцам с тех пор я периодически «возвращался», но и до сего дня это искусство мне остается «нужным».

В начале зимы 1902 г. Грабарь посвятил меня в его планы «Художественного предприятия», как оно было «по-деловому» названо, — «Современное искусство» [37]. Оно возникло независимо от дягилевских выставок и журнала и было параллельным ростком нашего искусства. Дело это субсидировано было москвичами — кн. С. А. Щербатовым и Н. Н. фон Мекком [38], которые были и инициаторами, и осуществлялось под наблюдением Грабаря.

Цель была — создать ряд «показательных» интерьеров со всей обстановкой, куда наши художники круга «Мира искусства» могли бы вложить свой вкус к изящному и чувство стиля — все то, что совершенно утрачено было в петербургском быту.

Дело было начато очень широко: было нанято большое помещение в самом оживленном месте Петербурга, на Большой Морской (против

[4*] Кроме Хирошиге и Хокусая, у меня были Купийоши, Кунисада, Тойакуни, Эйсен и др. После своего отъезда в Москву Грабарь подарил мне несколько замечательных листов.

дома Общества поощрения художеств, точно в пику этому старомодному учреждению). Помещение — целый этаж — было совершенно перестроено и разделено на ряд зал и отдельных комнат, отделка же их, как и вся мебель и все предметы обстановки, исполнялись по рисункам Бакста, Алекс[андра] Бенуа, Лансере, Коровина и Головина.

«Современное искусство» открылось в январе 1903 г. Предполагалось, что поистине необыкновенно красивое убранство комнат явится блестящим сюрпризом и ошеломит петербургскую публику, даст толчок вкусу, чуть ли не создаст новую эру... Так думал и предвещал энтузиаст Грабарь.

Действительно, была великолепна темно-синяя столовая Бенуа—Лансере с белыми пилястрами, с бирюзового цвета панно, с белой мебелью и тяжелой хрустальной люстрой; был очарователен овальный будуар Бакста с малиновым ковром, тонкими трельяжами и зеркальными стенами, и очень уютная «чайная комната» Коровина с ткаными панно, изображающими осеннюю кленовую листву. Полуэтажом выше ютилась низенькая «светелка», придуманная Головиным, в сказочном русском духе, с весело раскрашенной резьбой, с совами, райскими птицами и с большим ликом солнца на узорчатом потолке. Этот теремок, хотя и выпадал из общего стиля, будучи чересчур «театральным», — был настоящий маленький chef d'oevre и невиданная в Петербурге новость.

Для картинных выставок были отведены два зала, устроенные по образцу дягилевских выставок на европейский манер, что было новым словом, со стенами, затянутыми светлым холстом, и с широкой развеской картин в один ярус. Аппетитные соломенные циновки, покрывавшие пол, и цветы, украшавшие залы, придавали выставке еще более привлекательный вид.

Первая выставка, открытая в «Современном искусстве», была К. А. Сомова. Теперь даже трудно понять, почему тогдашняя критика и публика так были озлоблены и возмущались его искусством. Сомова называли «кривлякой», «декадентом», особенно газета «Новое время» изощрялась в глумлении. Между тем эта выставка для тех, кто чувствовал прелесть его искусства и тонкость его мастерства, была настоящим праздником. Тогда было показано все лучшее, что вообще было им сделано, — все раннее его творчество, полное грустной и острой сомовской поэзии. (Была и его очаровательная «Дама в голубом», которая была приобретена в Третьяковскую галерею.) Признание пришло гораздо позднее, и тогдашняя выставка успеха не имела, несмотря на рекламу, которую сделало ей посещение царской четой этой выставки.

Снобическая публика могла зато получать удовольствие на выставке в том же помещении, видя драгоценные ювелирные изделия Рене Лалика, которые были dernier cris преходящей парижской моды того времени.

Также не имела того успеха, какой был бы, наверное, будь она устроена несколькими годами позже, следующая выставка — «Старого Петербурга». На ней были показаны старинные изображения Петербурга из коллекций немногочисленных еще тогда собирателей — С. С. Боткина, кн. В. А. Аргутинского-Долгорукого, А. Н. Бенуа и больше всего из со-

брания П. Я. Дашкова — и все это заполнило оба выставочных зала. На выставке был показан во всей красе Петербург, запечатленный в гравюрах, литографиях, рисунках и отчасти в картинах за все время его существования, начиная с огромных панорамных видов Зубова, Валериани и Махаева петровской и елизаветинской эпохи[39]. Выставка была одним из стимулов к возникновению у нас в последующие годы культа Старого Петербурга[5*], к появлению множества книг, ему посвященных, а затем и организации Музея старого Петербурга[40].

Нечего и говорить, каким наслаждением эта выставка явилась для меня, как и следующая, открытая в «Современном искусстве», — японских гравюр. На ней были первосортные оттиски из тех, что привез Хасегава, которые теперь находились в руках, главным образом, Бенуа, Грабаря и Сомова (выставил и я одну из гравюр), а также из замечательной коллекции морского офицера Китаева.

Последней по счету была выставка Н. К. Рериха. Его сильные и глубокие краски и суровое настроение картин, всегда крепко «построенных», весьма импонировали. Тут он тоже был, как и Сомов, представлен превосходно. Кажется, на его выставке я с ним и познакомился[41].

По закрытии выставки Рериха закрылось и «Современное искусство»; из-за крайней неподготовленности публики и враждебного отношения прессы получился полный провал. Публика почти не ходила, и, конечно, никаких заказов на обстановку комнат не последовало. Вся эта изысканность предназначалась для очень богатых людей, стоила очень дорого, и ей было не место и не время. Четырехлетние усилия журнала «Мир искусства», проводника нового вкуса, еще не давали в нашей жизни каких-либо заметных плодов...[42]

Так кончилось «Современное искусство» — это весьма несвоевременное предприятие («дон-кихотское», как выразился впоследствии сам Грабарь), полузабытый эпизод нашего петербургского «Ренессанса». Оно было увековечено журналом «Мир искусства»; номер 5-й в 1903 г. был посвящен целиком ему, с репродукциями всех интерьеров. Само «Современное искусство» выпустило с текстом Грабаря иллюстрированную монографию Сомова и книжку о японской цветной гравюре. Очень скоро предприятие было ликвидировано. Будуар Бакста и столовая Бенуа — Лансере были перевезены кн. Щербатовым в Москву в его новый дом (постройки Таманова) на Новинском бульваре, а головинский теремок — в его подмосковное имение «Нару».

Грабарь по ликвидации дела окончательно покинул Петербург, и в Москве началась его разнообразная и полная энергии деятельность — издание грандиозной «Истории русского искусства»[43], а позже директорство в Третьяковской галерее и прочее. Свободное время он посвящал живописи, живя в имении Дугино своего приятеля, художника Мещерина,

---

[5*] Впервые, можно сказать, открыл глаза на красоту Петербурга и высказал интерес к городу, воспетому Пушкиным, журнал «Мир искусства»; вышедший за год до этой выставки номер 1-й 1901 г. был целиком посвящен петербургской архитектуре с замечательной статьей Александра Бенуа и рисунками Лансере и Остроумовой.

на дочери которого — Валентине Михайловне — он тогда женился[44]. Изредка он приезжал в Петербург и останавливался у меня в квартире; общение с ним не прерывалось, а когда с 1909 г. начались мои частые наезды в Москву, я побывал и в его Дугине.

После выставок в «Современном искусстве» новым событием для меня лично была очередная выставка журнала «Мир искусства» в Пассаже[45], где поразил всех удивительный «Поверженный Демон» Врубеля[6*]. Там же были картины Сомова, Алекс[андра] Бенуа, Лансере, Бакста — тех художников, которые мне стали любимы еще с первой выставки «Мира искусства» в 1898 г. в Музее Штиглица.

Лето 1903 г., как и предыдущее, я провел опять в Олите с женой и маленькой Верочкой[46], родившейся сразу по приезде в Петербург. Там и в моей любимой Вильне я сделал, уже по-новому, много рисунков, раскрашенных акварелью и графических. Новое было в том, что я стал смелее в технике, начинал острее выбирать точку зрения и крепче компоновал.

Бывая в Вильне, я впервые, если не считать двух-трех рисунков, сделанных мной еще студентом, стал рисовать и уголки — двор, заваленный ящиками, с верхушкой барочной колокольни над ним, длинную пустую стену костела Петра и Павла с деревцом впереди и разные другие мелкие архитектурные мотивы, а в Олите зарисовал красный деревянный костел с оградой из булыжников и какой-то каменный сарай у реки. В лесу я тоже рисовал, но мало удачно.

Больше всего я рисовал в Вильне в следующие года[47], наезжая из Петербурга. Я уже тогда не стеснялся рисовать на улицах. Рисовать было уютно, никто мне не мешал, только иногда скверно пахло в живописнейшем виленском «гетто», которое я больше всего облюбовал, — с его узенькими и кривыми улочками, пересеченными арками, и с разноцветными домами. Когда я уходил после рисования, то старые торговки-еврейки, сидевшие у «ринштоков»[48] со своими корзинками, говорили: «Приходите еще к нам», а раз увидел протянутый к рисунку из-за моей спины палец: «Тут неверные пропорции», — оказался ученик школы рисования, я его поблагодарил. Однажды, рисуя один живописный пустырь, я услышал голос: «Счастливый уголок — третий художник его рисует!» Обернувшись, я увидел, что это был проходивший полицейский пристав, который мне сделал под козырек.

С осени 1902 г. в Петербурге я чувствовал в себе особенный подъем творчества. Грабарь же продолжал свою роль «ментора», и, как говорит в своей монографии, «я откровенно и дружески высказывал Добужинскому свое мнение, видя в его рисунках черты его собственного персонального стиля, которые могли путем упорной работы развиваться в большое искусство. При этом я указывал ему конкретно на самые слабые и самые сильные места, рекомендуя направить дальнейшие поиски по линии выработки большего мастерства и прежде всего твердости руки»[49].

[6*] Во время выставки Врубель приходил переделывать и доканчивать картину и ее калечил. . .

При этом Грабарь всегда мне советовал, приводя в пример себя самого, «удерживаться от соблазна ранних выступлений», чтобы появиться уверенным в себе и своих силах. Он был в курсе всего, что я делал, и наше петербургское общение длилось уже больше года, но он держал меня как бы на испытании, ждал, чтобы я еще созрел, и долго меня не знакомил ни с кем из художников «Мира искусства» [50]. Однажды, когда я к нему зашел, у него был Сомов, Грабарь меня попросил подождать в соседней комнате, пока кончится «деловой разговор», и так меня с Сомовым тогда и не познакомил — точно меня посадил в карантин. (Впоследствии мы с Сомовым, став приятелями, оба смеялись над этим.)

Сам Грабарь, описывая в своей монографии это время и свое ко мне отношение, очень трогательно вспоминает, как ему было стыдно смотреть в глаза моей жене — Елизавете Осиповне — «этой чудесной женщине, которая могла подумать, что я ее „Славу“ отвожу от „Мира искусства“ по каким-то непонятным соображениям, и которая могла считать меня полгода предателем»... прибавляет и другие очень сердечные слова... [51]

Мои самые первые петербургские рисунки и акварели, довольно робкие и неуверенные, которые видел Грабарь, еще были «пробами», и сам я не придавал им большого значения, но он уже усмотрел в них, как он вспоминает в той же монографии, нечто «столь персональное», что наконец решил (это было в ноябре 1902 г.) некоторые из этих рисунков, а также и мои виньетки показать Бенуа, Сомову, Баксту и Дягилеву, которых он ждал к себе. Он был даже уверен, как упоминает в этих воспоминаниях, что «мои виньетки» и Бенуа, редактировавший «Художественные сокровища России», и Дягилев — «Мир искусства» — «вырвут у меня с руками, так они хороши» [52].

Так почти и случилось.

От Грабаря еще с Мюнхена я знал о «Мире искусства»: о его возникновении из юношеского кружка Бенуа [53], о Дягилеве, который примкнул, будучи в университете, к этой группе, и какую роль он сыграл в появлении журнала (по словам Бенуа, «не было бы Дягилева, не было бы и „Мира искусства“»); понимал и то, какая в ту пору назрела потребность иметь такой орган: «Новыми идеями в искусстве, точно драгоценным ароматом, был как бы пропитан воздух» [54], — писал журнал, и то, что «Мир искусства» стал проводником их и мог привлечь и единомышленников. Читая и зачитываясь журналом, еще живя за границей, с самого первого номера я был в курсе, благодаря репродукциям и критическим статьям, всего, что возникло нового как в нашем, так и в европейском искусстве. Дягилев, подобно Петру, открывал окно в Европу — русскому искусству не хватало свежего воздуха — знакомства с европейским. Я знал также, как ополчились на «Мир искусства» и отсталая пресса, и публика, возмущавшаяся новшествами. Теперь в Петербурге в живых беседах с Грабарем все мне делалось еще ближе, и, хотя я стоял далеко от «Мира искусства», уже чувствовал себя всецело в его лагере и только мечтал приблизиться к этой «земле обетованной».

В один памятный мне ноябрьский день 1902 г., вернувшись с женой

откуда-то домой поздно вечером, я нашел на столе городскую телеграмму от Грабаря: «Часть рисунков будет напечатана в „Мире искусства“, часть выставлена на нашей выставке».

Совершилось то, о чем я так долго мечтал, как о самом желанном...

С этого времени (конец 1902 г.) началось мое сближение с кругом «Мира искусства», а с Бенуа, Бакстом, Лансере и с Сомовым скоро возникла и дружба. Своим дальнейшим развитием я больше всего обязан Александру Бенуа. Его критику я неизменно любил, она всегда была для меня чрезвычайно ценной, потому что он, как никто, знал все мое художественное развитие с самых первых шагов, с Мюнхена.

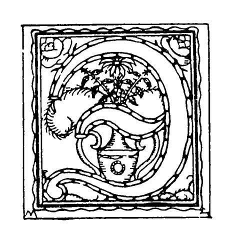
Теперь уже я становился «на рельсы», и дальнейшие годы прошли в исключительно счастливой и неповторимой атмосфере, которая меня окружала в Петербурге.

Я делался все более уверенным в самом себе, и мне легче было справиться с тем, что засоряло мою жизнь.

Как художник я себя чувствовал как бы в волне общего подъема, который охватил тогда творчество моего поколения, и уже больше не был одинок: необыкновенно скоро я стал «своим» в кругу «Мира искусства» и нашел в нем с тех пор самых близких мне по духу друзей.

В этом общении, во взаимном понимании стал утверждаться мой собственный путь или, вернее, начали намечаться мои дальнейшие пути в искусстве...

КРУГ «МИРА ИСКУССТВА»



тот очерк касается того времени, когда существовал журнал «Мир искусства», бывший источником и центром всего нового в тогдашней художественной жизни. Тут я пытаюсь нарисовать небольшие портреты друзей тесного круга «Мира искусства» — такими, какими они запечатлелись в памяти именно тех незабываемых лет. Этот начальный период нашего «Петербургского Возрождения» [1] исключителен не только по напряженности всего творчества, но, главное, по неповторимой атмосфере, в которой оно протекало. После 1905—[190]6 гг. художественная жизнь невероятно усложняется и расширяется. Все то, что было начато «Миром искусства», получает дальнейшее развитие, но возникают и новые явления, новые центры, появляется множество новых замечательных дарований. Многие из этих людей входят в первоначальный дружеский круг «зачинателей», бывают очень близкими им, но этих новых деятелей младшего поколения, так же как и новых наших дел и настроений, я тут не касаюсь [2] — это выходит

уже за пределы моего очерка; лишь изредка я, естественно, забегаю вперед [1*].

Мое личное знакомство с кругом «Мира искусства» произошло, когда журнал был уже в полном расцвете, — на третий год его существования. Перед этим я учился живописи в Мюнхене и лишь издали, читая журнал «от доски до доски», следил за тем, что происходило в Петербурге. Первую выставку журнала в 1898 г. я, впрочем, видел и был уже с самого начала искренним его адептом. Через год после того, как я вернулся в Петербург, меня познакомил с «Миром искусства» мой мюнхенский друг Игорь Грабарь.

Грабарю я был обязан весьма многим в моем художественном развитии. В Мюнхене он не был моим прямым учителем, хоть в то время он там уже стал руководить отделением школы Azbe, куда я вначале поступил, но я показывал ему не только все мои школьные работы, но и то, что я делал дома, и он постоянно давал мне самые ценные указания. У него был особенный педагогический дар — угадывание самых слабых сторон своего ученика и умение подсказать именно то, что самому чувствовалось еще смутно. При этом он был безжалостно строг, что также было полезно. Особенно он добивался от меня стремления к тому, что называется «мастерством». Кроме того, его беседы при его необычайно серьезных познаниях вообще расширяли мои взгляды и образовывали меня. Он давал мне также драгоценные указания перед моими поездками в Италию и Париж, где я благодаря ему сумел увидеть все самое замечательное. По возвращении в Петербург наше общение стало еще более для меня ценным. Он тогда в меня уже «поверил». Я был в курсе того, что он сам делает, и, хотя подражательности с моей стороны не возникало, был посвящен во многие «тайны» живописи. Грабарь был олицетворением жизнерадостности и «горел» искусством, и по наружности своей он был таким же: здоровяк и крепыш с лоснящейся круглой головой, круглым носом, с крепко сидящим пенсне и круглым подбородком, всегда был в прекрасном настроении, и серьезность его часто переходила в забавную, совсем детскую шутливость. В Петербурге я прошел годовой «искус», пока Грабарь не убедился, что я «созрел» [6]. Впоследствии многие, ставшие моими друзьями, смеялись над его «жестоким» менторством, но я вижу, оглядываясь назад, как это было для меня важно, и могу лишь ценить дружбу Грабаря. Признание меня «Миром искусства» было одной из самых больших радостей моей жизни. Некоторые мои акварели и графич[еские] рисунки были показаны Грабарем Дягилеву, Бенуа и Сомову, и он меня поздравил «с блестящим успехом».

В один и тот же день Грабарь меня привел и к Дягилеву, и к Бенуа. Бенуа в то время был занят редактированием журнала «Художественные сокровища России» и, хотя и был «душой» «Мира искусства», бывал у Дягилева сравнительно редко, и с ним я познакомился в редакции его журнала [7].

1* О Кустодиеве, Нарбуте [3], Григорьеве [4], Петрове-Водкине [5], Яковлеве и др[угих], с которыми у меня были самые близкие и дружеские отношения, и о многих москвичах я потому не рассказываю.

Квартира Дягилева, где была и редакция, была типичной петербургской «барской», с большими окнами на Фонтанку[8]. По вторникам у него были собрания сотрудников. Эти собрания я стал посещать еженедельно. Бывало многолюдно и очень оживленно. В столовой за чайным столом с сушками, у самовара хозяйничала няня Дягилева, сморщенная старушка с бородавкой посредине лба (увековеченная Бакстом на одном портрете с Дягилевым), которая придавала столовой очень милый и неожиданный уют. Все с ней здоровались за руку. Эти собрания были просто дружескими встречами, и в эти вторники менее всего говорилось о самом журнале. Он делался где-то «за кулисами» и как бы *домашним* образом: всю работу вел сам Дягилев с Философовым, долгое время не было и секретаря (потом лишь появился скромный студент Гришковский). Бакст тут же, у Дягилева, в задней комнате занимался и «черной работой» — ретушировал фотографии для клише, даже делал свои узорные надписи для журнала и т. д. В маленькой комнате возле передней был склад номеров журнала, с которыми возился лакей Дягилева — черноватый Василий Зуйков, летавший по Петербургу со всякими редакционными поручениями. Потом мне пришлось познакомиться и с типографией Голике и Вильборга, где печатался «Мир искусства» (самого Ром[ана] Ром[ановича] Голике, маленького, беззубого и очкастого, я знал еще студентом). Бывать по вторникам у Дягилева мне было в высшей степени интересно. Тут всплывали вопросы и общего характера и часто возникали споры. Эти разговоры сменялись самой веселой пикировкой. Зачинщиками всех споров и колкостей были маленький, изящный Нувель, заливавшийся заразительным смехом, лысый Нурок («Силен», как он подписывал свои злые заметки в журнале) — забавный циник с невозмутимым лицом Мефистофеля — и длинный, худой Яремич, хитро прищуривавшийся и безжалостно язвивший своим хохлатским остроумием.

Я очутился в этой среде, уже давно спевшейся и говорившей своим языком, как гость, попавший в незнакомый дом в самый разгар веселья, издали прислушивался к беседам и, по свойственной тогда застенчивости, редко решался вставить свое слово. В этих беседах, то весьма серьезных и содержательных, то изрядно легкомысленных, для меня открывалось очень много нового и неожиданного, и мне, новичку, часто вскользь брошенное слово открывало глаза на многое, что я чувствовал еще смутно, и это смешение серьезного и шутливого особенно меня поражало. Тут было полное отсутствие педантизма, показывания какой-нибудь учености и эрудиции, которая на самом деле у многих была. *Дягилев*, при всей его приветливости, какую я встретил и у других, меня «стеснял». Это чувство так и держалось очень долго и после, несмотря на все его умение шармировать, улыбку, мягкое рукопожатие и внимание, с которым он беседовал. Он тогда был несколько «сырой» полноты, с «сочным голосом певца» (он долго и серьезно занимался пением), в котором были «командирские» нотки и отпугивавший меня несколько «пшютовский» акцент. У него были манеры настоящего «грансеньера», и в то же время во всем его облике, в его пухлом лице и мягких губах, как ни странно, было что-то немного детское (я помню его забавную, именно детскую манеру тереть

глаза «кулачком»). Во всей его повадке и манере разговаривать была какая-то барская леность, и в то же время я всегда видел его куда-то спешащим, иногда под вечер надевавшим фрак. Все тогда, помнится, подсмеивались над его мнительностью. Она, действительно, доходила до анекдота. В то время он неизвестно почему боялся заразиться лошадиным «сапом» и никогда не ездил на извозчиках — у него была маленькая наемная каретка-купе, в которой он разъезжал.

Я потом убедился, что Дягилев ни у кого из общих друзей не бывал, разве только заходил в редких случаях «по делу»; даже у Бенуа, который был общим центром, я его встречал впоследствии раза два, не больше. К себе он также никого не приглашал «запросто» и сближения не искал и был близок лишь с Философовым, Нувелем и, как ни странно, с Серовым. «Стиль» его жизни был совершенно отличен от быта всех остальных.

Я много имел случаев увидеть его фантастическую энергию организатора. Особенно он поражал ею всех во время устройства портретной выставки в Таврич[еском] дворце (в 1905 г.). Туда были свезены со всей России сотни ящиков с картинами, [которые] и заполнили весь пустой и холодный дворец (перед этим [Дягилев] изъездил буквально всю Россию в поисках по разным имениям этих произведений). Я помню, как он, в пальто внакидку, отбирал вынимаемые из ящиков картины (свезены были огулом целые «галереи предков» из этих имений) и его отрывистый и крикливый голос: «Брак!» или «Взять!» — раздавался то в одном, то в другом помещении дворца — он летал повсюду, распоряжаясь и командуя, как настоящий полководец на поле сражения, был вездесущ[9]. Что было в нем замечательного — Дягилев, при всех своих замашках «полководца», входил во всякие детали, мелочей для него не было, все было «важно», и все он хотел делать сам. Я наблюдал это множество раз уже в тот дальний период. Помню, как однажды, чтобы подогнать меня с одной работой для портретной выставки, он приехал ко мне «на край света» в Измайловский полк в мое отсутствие и дожидался меня целый час, только чтобы самому убедиться в том, что я делаю, и пристыдить меня за медлительность. Пресловутое «диктаторство» Дягилева с самого начала «Мира искусства» было признано как нечто вполне естественное, и все добровольно подчинялись этому. На моей памяти не возникало никаких вопросов, связанных с самолюбием, и недоразумений в среде «Мира искусства» не случалось. Выставки, устраиваемые журналом, были как бы личным делом Дягилева. Было, правда, как бы внутреннее товарищеское жюри, т. е. мы сами между собою совещались, что лучше выставить, но в конечном итоге он сам отбирал картины, и все охотно подчинялись этому выбору. Единственно, с кем он сам советовался, были Серов и Бенуа. *Единство воли*, которое сосредоточивалось в Дягилеве, было той силой «Мира искусства», которая могла объединить все невероятное разнообразие индивидуальностей, — что было особенно важно на первых шагах нашей новой художественной жизни. Теперь это кажется уже несомненным и роль Дягилева особенно замечательной.

Не менее Дягилева стеснял меня и *Философов* — человек необыкновенно красивый, высокий, стройный, с холодными светлыми глазами, почти не улыбавшийся (при первом знакомстве мне в нем почему-то почудился Ставрогин [10]). Несмотря на то что он был еще с детства дружен с Бенуа и Сомовым и был одним из основателей «Мира иск[усства]», мне всегда он казался каким-то чужим в этой среде. Так, в сущности, и было. Его взгляды постепенно отходили от общих, и я помню его резкое расхождение с Бенуа по совершенно случайному вопросу: надо ли восстанавливать только что тогда рухнувшую венецианскую кампанилу [11], и мнение Философова, что «надо толкнуть то, что готово упасть», показалось Бенуа ненавистным ему ницшеанством [12]. Для меня всегда было странным, как такой несомненно чрезвычайно одаренный и в высшей степени образованный человек, как Философов, которому пророчили, я знаю, блестящее будущее, лучшие годы отдал, в сущности, очень скромной роли помощника Дягилева в ведении «Мира иск[усства]». По каким-то причинам он оказался неудачником, и «Новый путь», который он основал [13] с Мережковским [14], и его «Религиозно-философские собрания» [15], бывшие одно время очень популярными в Петербурге, — все это было по-своему значительным, но не на высоте тех возможностей, которые, казалось, перед ним открывались [16].

На этих дягилевских собраниях я скорее всех сошелся с Левушкой *Бакстом*, и с ним первым я потом перешел на «ты». Он чрезвычайно франтовато одевался, носил какие-то серые клетчатые костюмы и яркие галстухи и был весьма занят своей наружностью, особенно шевелюрой, которая весьма хитро закрывала лысину. (Над ним трунили, что он носит особенный паричок, но он страшно сердился.) У него в квартире на Кирочной был настоящий будуар с духами и щетками «30 родов». Он был розовый, с большим носом, в пенсне, рыжеват, говорил медленно и лениво, растягивая слова, и забавно не выговаривал некоторых букв. Иногда впадал в задумчивость и «отсутствовал», а «разбуженный» говорил что-нибудь невпопад, что всегда вызывало общее веселье. Мнителен он был не менее Дягилева и всегда в себе находил какие-нибудь болезни. У него был совершенно особый шарм, и он был всеми очень любим. Мы с ним некоторое время до его переселения в Париж преподавали вместе в частной школе Званцевой (она так и называлась «школой Бакста и Добужинского») и очень дружны были во всех взглядах на преподавание. Как он работал, я совсем не знаю, он уединялся и, кажется, не любил, чтобы его видели за работой. Тогда он занят был в этом уединении своим «Terror antiquus» *, но эта большая голубая картина, когда появилась на свет, оставила всех холодными, и, помнится, в среде «Мира иск[усства]» она вызвала отношение даже отрицательное, говорили, что он «перемудрил», она и не была особенно типичной для него. Незадолго до нашего знакомства Бакст вместе с Серовым был в Греции [17] и теперь «сходил с ума» по Криту и Кноссу (тогда только что были сделаны новые открытия в микенской культуре). Это путешествие сделало

---

* «Античный ужас» (*лат.*). Нередко картину называют «Античная земля» (*Ред.*).

в нем перелом, и он уже оставлял свой несколько «надушенный» XVIII век (Эллада также сильно подействовала и на Серова — его «Похищение Европы»). Но еще до этого путешествия, вдохновившись вазовой живописью древней Греции, Бакст сделал постановки «Ипполита» и «Эдипа» в Александр[инском] театре. В тот период был лишь зародыш будущего необычайного размаха Бакста в русском балете. Я видел и его «Фею кукол» — его первое выступление в театре [18] — и знал его эскизы к этому балету. Это были первые театральные эскизы, которые мне пришлось видеть (что было задолго до первой моей работы в театре в 1907 г.), и, естественно, они не могли не подействовать на мое воображение.

Так же скоро, как с Бакстом, я сошелся с Евгением *Лансере*, племянником Бенуа, который был мой ровесник (мы были среди всех самые младшие). У Дягилева он бывал редко, казался как-то не в «тоне» всей атмосферы. У меня сразу же при первой встрече было такое чувство, что мы с ним давно знакомы, что бывает редко. Мне нравились в нем и приветливость, родственная Бенуа, особенная скромность и в то же время «открытость» и какое-то благородство. И по внешности он был такой: стройный, с красивым длинным лицом, с острым профилем и ясными глазами. То, что он рисовал своими мужественными и сильными руками, — его крепкая, как бы железная линия — мне импонировало чрезвычайно [19]. У него были прелестные девочки-сестры, очень похожие на него (одна из них, впоследствии по мужу Серебрякова [20] была необыкновенно талантливой художницей), и дома у них был такой же милый и патриархальный уют, как и у Бенуа. Лансере жил тогда в наследственном старинном доме Бенуа у Никольского собора с очаровательными ампирными масками над окнами.

Изредка появлялся у Дягилева *В. А. Серов*. Приезжая из Москвы, он останавливался или у него, или в Академии у В. В. Матэ. Бывая у последнего, я еще до знакомства с «Миром иск[усства]» там его встречал, всегда хмурого и неразговорчивого. Я его боялся, и все, мне казалось, побаивались этого «нелюдима». На собраниях он всегда сидел в стороне, прислушивался и, не выпуская изо рта папиросы, что-нибудь рисовал в альбом. Делал и злые, очень похожие карикатуры на присутствующих, особенно доставалось Баксту, с которым он был особенно дружен. Рядом с ним он казался небрежно одет, был коренаст, с необычайно острым взглядом исподлобья. Большей частью в этой шумной компании он помалкивал, но одно его какое-нибудь замечание, всегда острое, или забавляло всех, или вызывало серьезное внимание. Мнением Серова все очень дорожили и с ним считались как с неоспоримым авторитетом, судил обо всем он спокойно и был настоящим общим «сдерживающим центром». Бенуа как-то его назвал «совестью „Мира искусства“». Я понемногу к нему «привыкал», понял и ту любовь, которая была к нему у всех, как и к его искусству. Помню, когда в одну из следующих зим пришло известие из Москвы, что он серьезно болен и почти при смерти [21], — как все были расстроены и как Дягилев нервно ходил взад и вперед по своему кабинету, держа в руках телеграмму. С Серовым мне

было трудно сблизиться, он был и гораздо старше меня, и, кроме того, я долго был убежден, что он меня «не признает». Потом вдруг «признал», и даже по его настоянию был приобретен мой «Человек в очках» в Третьяковскую галерею. Я ближе подошел к нему и смог по-настоящему оценить этого замечательного человека, к сожалению, лишь незадолго до его смерти.

Он был необыкновенный труженик в искусстве, и, несмотря на длительность, с которой создавались его вещи, они были прекрасны именно своей необычайной свежестью. Тут был удивительный секрет его искусства. Портреты его кажутся, как у Гальса, сделанными точно в один присест, но известно, как он, настойчиво добиваясь или композиции, или характеристики, или четкого мазка, переделывал их множество раз и как часто он начинал все наново, чтоб избежать всякой засушенности. Требовательность его к себе лежала в самой честности и правдивости его натуры, он искал больше всего простоты, которая все же не всегда ему давалась [2*], и вообще он все время был в исканиях. Его тянуло и к стилю и к историзму, и его Петр, шагающий по начатому Петербургу, одно из самых проникновенных «видений» прошлого, а портрет Иды Рубинштейн и «Европа» — сдвиг и начало чего-то нового, чего, впрочем, увы, не пришлось дождаться.

Нувель и *Нурок*, которых я постоянно встречал у Дягилева, были весьма образованными музыкантами, а Нурок и композитором. В. Ф. Нувель вел музыкальный отдел в «Мире искусства», и благодаря его инициативе возникли, как один из ростков журнала, «Вечера современной музыки» [22]. Эти камерные концерты были закрытыми и посещались лишь по приглашениям. Там исполнялись произведения молодых композиторов — Скрябина, Рахманинова и др[угих] по их рукописям и новинки иностранцев (Ц. Франка, Макса Регера, Дебюсси и др[угих]), а также старинная музыка XVII—XVIII вв. Там выступали отличные пианисты и неоднократно приезжавшая в Петербург Ванда Ландовска [23]. Пела также иногда сестра Сомова [24]. На этих вечерах впоследствии впервые появился совсем юный тогда Прокофьев [25], всех поразивший своим искрометным и задорным талантом. Сам «Валечка» Нувель был признанный Magister elegantiarum *. Но скорее его можно было назвать «потрясателем основ», столько у него было ядовитого и сокрушительного скептицизма. Но все это выражалось в таких забавных и блестящих, порою весело-циничных выходках и так было тонко и умно, что обезоруживало и было в нем всегда привлекательно. Нувель был одним из самых первых «зачинателей» «Мира иск[усства]» наряду с Бенуа, Философовым и Дягилевым и был тем «перцем», который придавал «Миру искусства» особенную остроту.

[2*] Иногда вдруг появлялся какой-то слишком подчеркнутый жест, излом или поза (кн. Орлова и Вл. О. Гиршман), даже оттенок «шика», который он сам ненавидел. Он искал и чего-то большего, чем «жизненность» портрета. Я помню, он при мне однажды перед вернисажем остановился около одного портрета своей работы и недовольно и иронически сказал: «Как живой»; он не выносил «паноптикума» и боялся больше всего, чтоб портрет не «выпирал» из рамы.

* Образчик изысканности, изящного (*лат.*).

А. П. Нурок был самый старший в нашем кругу и казался мне вначале необыкновенно мрачным и злым. Но, ближе его узнав, я убедился, что это была «маска», и даже когда он снимал кривое пенсне со своего длинного носа, его глаза оказывались предобрыми, и в дальнейшем мне совсем открылось настоящее его лицо. Как ни странно, он был чиновником в одном из самых допотопных «Акакий Акакиевичевских» департаментов — в Госуд[арственном] контроле. (А Нувель служил чиновником Министерства императорского двора.) Многие в ту пору служили, и никого поэтому не удивляло, что я сам в то время служил в канцелярии Министерства путей сообщения... (но для меня в моем «самосознании художника» это был «позор», и я старался никому об этом не говорить).

Из других посетителей дома № 11 на Фонтанке я вспоминаю *Кику Ге* [26] (Николая, внука художника). Он тогда был студент, совсем почти мальчик, широкоплечий, с гордо поставленной головой и горбоносый, и поражал особенным умением вести споры на самые хитрые философские темы. Я помню его высокий фальцет и его ловкие реплики, показывавшие глубокие его знания и начитанность, и как все с интересом слушали этого настоящего «вундеркинда». Он скоро умер и лишь мелькнул в нашей среде.

Наконец, постоянно я встречал у Дягилева *В. Я. Курбатова* [27], сотрудничавшего в журнале. Он «все знал», но это его «всезнание» часто бывало поверхностно и порой вызывало улыбку, хотя в некоторых областях он действительно был эрудитом, особенно в истории старого Петербурга; его книжка о петербургской архитектуре, впоследствии изданная очень изящно, была серьезной и всеми ценимой. В частной своей жизни он был выдающийся химик и впоследствии был профессором в Технологическом институте. Наружность его была примечательной: нескладно высокий, с огромным лбом и толстым носом и губами. Голос имел тоненький («журчащий ручеек», как говорил Яремич). Говоря с ним по телефону, часто ошибались, думая, что это говорит дама. Всем нам он был очень симпатичен.

Довольно редко появлялись при мне в редакции сотрудники-литераторы *Мережковский* и *Розанов*. Маленький, узкоплечий, «волоокий» Мережковский всегда как бы «вещал» и «пророчествовал» своим несколько высокопарным и картавым голосом, и тогда все умолкали. В «Мире иск[усства]» в то время печатались его замечательные трактаты о Толстом и Достоевском, которыми я зачитывался [28]. Зачитывался я также писаниями Розанова, полными самых смелых и жутких парадоксов. Он мне казался человеком необыкновенного ума, но мне было необъяснимо, как он мог писать одновременно и в стане наших «врагов» — в «Новом времени». У него была любопытная наружность: огненно рыжий, всегда с торчащим хохолком на макушке, с маленькой бородкой и весьма хитрым взглядом поверх очков. Бакст именно тогда сделал его замечательный портрет, что в музее Александра III [29].

Хотя *И. Я. Билибин* был постоянным сотрудником «Мира искусства», я не помню его на собраниях у Дягилева, кажется, он был одно время «в опале», и я познакомился с ним позже, чем с другими. Вспоминаю, как

Бенуа раз сказал при мне Яремичу: «Поедемте к Билибину, надо его наконец вытащить, кстати и жена его очень милая художница». Билибин во многом отличался от других. На фоне нашего петербургского «европеизма» он был (если не считать Рериха) единственный «истинно русский» в своем искусстве, и среди общей разносторонности выделялся как «специалист», ограничивший себя только русскими темами и специальной техникой; но технические приемы его, несмотря на известную сухость, были одними из самых безукоризненных по своей каллиграфии. Также и орнаментальная сторона его композиций была замечательной.

Сам он по своим «богемным» наклонностям тоже был исключением. Но был забавный, остроумный собеседник (заикался — что придавало особый «каше» * его шуткам) и обладал талантом, особенно под влиянием вина, писать шуточные высокопарные оды под Ломоносова. Происходил он из именитого петербургского купеческого рода [30] и очень гордился принадлежавшими ему двумя портретами предков кисти самого Левицкого [31], одного юного купчика, другого бородатого купца с медалью. Сам Билибин носил русскую бородку à la moujik и раз на пари прошелся по Невскому в лаптях и высокой войлочной шапке-гречинке. Жена его, англичанка М. Я. Чемберс [32], была действительно очень милой художницей и милым человеком, она тогда делала рисунки для детских книжек, но талант ее заглох из-за семейных забот: она всю себя отдала воспитанию маленького оглохшего сына.

Не появлялся на собраниях и постоянный участник выставок «Мира искусства» *Н. К. Рерих*, который держался вообще в стороне от всех, и у меня с ним и впоследствии, несмотря на «ты», большой близости не образовалось. Я его помнил еще по университету, такого же румяного, с золотой бородкой, аккуратного и солидного. Большое мастерство его и очень красивая красочность казались слишком «расчетливыми», подчеркнуто эффектными, но очень декоративными. Он был ученик Куинджи, и «бенгальское» освещение картин его учителя (хотя Рерих ушел очень далеко от этого) все же тут носило некоторый отпечаток. Сама техника его живописи, масла и особенно темперы, была очень серьезна и совершенна, но искусство его стояло особняком среди «Мира искусства».

Рерих был для всех «загадкой», многие сомневались даже, искренно или лишь надуманно его творчество [33], и его личная жизнь была скрыта от всех. Он к себе не «подпускал» и, по-видимому, очень был занят своей довольно блестящей карьерой [3*].

Был столь же «солидным», как Рерих, толстый и круглолицый *Браз*, с которым все мы ближе сошлись лишь в позднейшее время [34]. Он был хороший и сильный живописец, поклонник Шардена, учился в Мюнхене у Холлоши (который был и моим учителем), но тоже по своей художественной сущности стоял несколько в стороне от «Мира искусства». Оба

---

* Cachet — отпечаток (*франц.*).

3* Сравнительно молодым человеком он был назначен директором школы Общ[ества] поощр[ения] художеств, одним из первых художников «Мира иск[усства]» был сделан академиком, а под конец метил и в «генералы». Были слухи, что он легко мог получить и камергерский ключ.

они — Рерих и Браз — были серьезными собирателями фламандской и голландской живописи, а последний, настоящий энтузиаст старых мастеров, обладал и недурными итальянскими бронзами, все это им найдено было исключительно в неисчерпаемых «копях» петербургских рынков! [35]

В тот же самый памятный ноябрьский день 1902 г. Грабарь, перед тем как меня привести к Дягилеву, познакомил меня с Ал. Н. Бенуа. Эта первая встреча была в редакции журнала «Художественных сокровищ России» [36], редактором которого был тогда Бенуа. Редакция помещалась в «низке» со сводами Общества поощрения художеств на Мойке. В тот же самый дом я в моем детстве ходил рисовать в школу этого Общества, там началось мое первое учение. Тут же началась моя новая «эра». В Бенуа я думал встретить высокомерного, иронического человека, каким я представлял себе его по его ядовитым и умным критическим статьям, или важного «знатока искусства», который тут же раздавит меня своей ученостью. Вместо этого я увидел самую милую и веселую приветливость и внимание, которые меня в Бенуа и поразили, и пленили, и сразу же отпали все мои тревоги. Бенуа был тогда лет тридцати с небольшим, но на вид был довольно старообразен, сутуловат, немного даже «играл под дедушку», был с изрядной лысиной, с бородкой, в пенсне со шнурком и одет был довольно мешковато (как и Серов). Все это было для меня неожиданно, я наивно хотел, зная его по его картинам, чтоб во внешности его было соответствие с элегантным веком, который он любил изображать! Но это смешное «разочарование» длилось лишь первый момент.

Бенуа знал обо мне очень мало, лишь то, что мог ему рассказать Грабарь, и он видел лишь несколько моих работ. Но он заговорил со мной как с равным по общим нашим вкусам, и его доверие делало меня как бы «своим» для него и больше всего меня сразу же к нему приблизило. Он мне тут же дал первый заказ — сделать одну виньетку в журнале и нарисовать некоторые надписи. Очень скоро я начал бывать у Бенуа в его маленькой квартирке на Офицерской улице, где меня пленил ее необыкновенный уют и царившая милая и теплая семейственность. Я приходил к нему не только в те дни, когда собирались его друзья, когда было шумно и многолюдно. У него я приобретал, конечно, несравненно больше, чем в интересной болтовне и спорах у Дягилева, особенно в те дни, когда другие не мешали и нашим беседам, и моему копанию в его бесконечных папках с гравюрами и в книгах. Сам он был истинным «кладезем» знаний, и общение с ним, умнейшим и очаровательным собеседником, было настоящим моим «художественным университетом», к которому я был, впрочем, довольно хорошо подготовлен Грабарем в мое мюнхенское время, и сам я «собственным умом» давно уже доходил до многого. Но у меня были очень большие пробелы, и тут, именно у Бенуа больше всего, я делал все новые и новые открытия, и незаметно мои горизонты все более и более расширялись. К моей радости, я замечал, как его вкусы и симпатии совпадают с моими, и смутные мои влечения тут находили как раз отголосок — и моя любовь к «гофмановщине», и к уюту Диккенса, и к миру Андерсена, и ко всему смешному, дурашливому и наивному. Мы оба

одинаково, я видел, любили свое петербургское детство и «наш» Петербург. Все это необыкновенно сближало, и хоть «путь» мой до этого шел отдельно и был совсем иным, оказывалось, что мы любим одно и то же. То, что делал Бенуа, мне было очень по душе: меня занимали его темы, нравился сам его рисунок, легкий и нервный; его техника раскрашенного акварелью рисунка мне открыла глаза на многие возможности. Я помню, как еще студентом я восхитился на первой выставке «Мира искусства» его одним «романтическим» рисунком — какими-то барочными воротами в снегу[37], — он меня «уколол» и сходством с любимым мной виленским барокко, и этот рисунок был одним из «толчков» для меня еще в ту пору. Я невольно стал подражать Бенуа, подражание это было естественным, хотя и со своими отклонениями[38]. Бенуа в то время готовил рисунки к своей «Азбуке», я видел эти рисунки еще «на корню» и был в восторге от их милого юмора, уюта и фантазии (книжка эта, между прочим, стала любимой книжкой моих детей, по которой они учились читать). Он всегда рисовал, не расставаясь с альбомом, делал наброски со своих гостей и их групп и этим мне давал заразительный пример. Продуктивность его была беспримерной, хотя серьезной работе он отдавал только утренние часы до завтрака, и тогда никого у себя не принимал. Весь же остальной день у него уходил на бесконечные художественные дела и разъезды. Впоследствии Бенуа завел обычай раз в неделю брать на дом модель, и у него на квартире многие собирались для рисования. Бенуа ввел меня по-настоящему и в XVIII в., который действовал на мое воображение одно время очень сильно.

Помимо тех бесконечных старинных гравюр и рисунков, которые я видел у Бенуа, мы с ним несколько раз были в Царском Селе (он тогда начал писать о ц[арско]сельских дворцах)[39] и лучшего «путеводителя», когда мы ходили с ним по Екатерининским покоям и чудному парку, конечно, не могло и быть. Гуляли потом мы также вместе по поэтичнейшему Ораниенбауму и по Петергофу. И тут среди подлинного XVIII в. мы погружались в особенную русскую северную прелесть этой эпохи.

Бенуа был обладателем больших коллекций. У него было множество ценнейших гравюр и рисунков, оставшихся от его отца, и огромная библиотека, и он все время собирал все новые и новые «драгоценности». Мне самому эта любовь к старине была всегда близка.

Я с детства уже знал страсть собирательства, и у меня были все задатки коллекционера, унаследованные от отца, и теперь это вновь воскресало. В юности я уже любил лубочные картинки и понемногу собирал деревенских глиняных баб и коньков (со временем образовалось очень интересное собрание) и резные игрушки Троицкого посада[40]. Все это я начал собирать еще до встречи моей с Бенуа, как и японские гравюры (мюнхенское увлечение Грабаря, мне передавшееся). Это было началом моего дальнейшего разнообразного коллекционирования. Все были в общей волне этой страсти. Я уже говорил о Рерихе и Бразе, которые были настоящими «учеными специалистами» и были в этом отношении исключением; таким же систематическим собирателем (только рисунков) был Яремич, у иных, как у меня, скорей это было любительством, когда соби-

ралось вообще то, что *нравилось*, без погони за раритетами и без всякой системы. Невероятно смешанным было и коллекционерство Бенуа, у которого, наряду с сепиями Гонзаго [41] или Бибиенны были Утамаро, Хокусай, гравюры XVII и XVIII вв., карикатуры обожаемого нами Вильгельма Буша, эскизы Менцеля, гротески Калло, всякие «скурильности» [42] и т. д. и т. д. Все это говорило о необычайной ширине его «мира» искусства. Иногда мы с Бенуа, Сомовым, Курбатовым и Яремичем обменивались той или иной гравюрой или рисунком и делали взаимные маленькие подарки из своих коллекций, и ревности в собирательстве не бывало. Это коллекционирование давало очень много радостей, и увлечение это было частью нашей жизни, и в конце концов накоплялось много очень ценного, как полезнейший и «интимный» исторический материал [4*].

Бенуа жил в старинной отцовской обстановке и среди семейных реликвий, что придавало его дому особенный патриархальный уют. Я понимал прелесть подобной старины, где таится нечто от старой жизни, а что вещи имеют свою душу, мы с Бенуа это знали от Андерсена и часто говорили на эту тему. Культ предков был всегда и в нашей семье Добужинских, и я очень грустил, что от дедов мне остались лишь маленькие крохи. Я так завидовал Бенуа и мечтал собрать все мои реликвии и окружить и себя подобной стариной — это понемногу, хоть лишь отчасти, осуществилось в дальнейшем. Театр был любимейшей сферой Бенуа, частью его жизни, от него я узнал, что еще мальчиком он познал очарование этого мира и уже и тогда был настоящим балетоманом. У него был неисчерпаемый запас воспоминаний и наблюдений, и понятно, что наши беседы театра касались очень часто. Во мне он находил самый восприимчивый отклик, так как у меня с детства была тяга к театру (я унаследовал от матери чувства к нему, и у меня самого было немало восхитительных воспоминаний); мы оба с ним, между прочим, с умилением вспоминали дорогие нам по детству наши петербургские балаганы. В ту пору, впрочем, я был еще далек от того увлечения, какое было у Бенуа, и не мог еще думать, что в будущем театр займет такое место в моей жизни. Но Бенуа задолго до этого первый приоткрыл мне *как художнику* завесу в этот пленительный мир.

Судьба меня, таким образом, свела с человеком невероятно богатой культуры, одним из самых замечательных людей, и, если бы я все время только это и помнил, меня бы, конечно, это стесняло с самого начала и не могло бы образоваться того сближения, которое возникало. Но Бенуа, при его деликатности, никогда и ни перед кем нарочно не показывал своего превосходства. И отношение его настолько было сердечным, что в нем я видел раньше всего того очаровательного человека, которого впоследствии я по праву мог назвать моим другом.

Бенуа был необычайно общительный человек, и редко можно было застать его одного. Чаще всего я у него видел кн. *Влад*[*имира*] *Ник*[*о*-

---

[4*] После многих лет у меня набралось очень много литографий старого Петербурга и случайно постепенно образовалась большая коллекция гравюр любимого мной Ходовецкого [43]; собирал я также старинные модные картинки и детские книжки начала XIX в.

лаевича] *Аргутинского* и Яремича. Аргутинский в ту пору был как бы членом его семьи и почти неразлучен с Бенуа, как и Яремич, — так велико было «обожание» его у обоих. У Дягилева я видел Аргутинского всегда молчаливым и серьезным, редко принимавшим участие в разговоре. Он не написал ни строчки в журнале, но все привыкли считаться с его оценками и дорожили его мнением. У него были большие знания в области старинной живописи, особенно русской, и все признавали его безукоризненный вкус... Он был в истинном значении слова «просвещенный любитель искусств» и обладал богатейшей коллекцией рисунков старых мастеров и гравюр, главным образом XVIII в., и совершенно замечательным собранием редчайшего русского фарфора. Аргутон, как мы про себя его звали, был несколько моложе Дягилева и Бенуа, довольно плотный, широкоплечий, с маленькими усиками и со спокойными, даже ленивыми манерами. Одевался он с классической английской скромностью. Вкус его был весьма строг и взыскателен вообще, а в отношениях к людям его требовательность часто доходила до педантизма и немало забавляла и немало и огорчала друзей. При всех этих маленьких недостатках он был необыкновенно верный и преданный друг (даже «рыцарь» — случаев было очень много) тому, кого он полюбил или в кого он навсегда поверил. Он очень мало кого приглашал к себе. Дамы же бывали совсем редко. Я любил бывать в его маленькой квартире на Миллионной[44]. Обычные его посетители были Бенуа, Нувель, Сомов и Яремич. Квартира была верх изящества, на стенах висели превосходные картины, портреты и натюрморты XVII и XVIII вв., на камине в углу была горка с его знаменитым фарфором, горели свечи в старинных канделябрах и бра, и был невероятный хаос — кучами лежали всюду книги, гравюры и папки, и рыться во всем этом было большое наслаждение[45]. Приглашения получались такие: «Милый друг, приходите сегодня ко мне, но не раньше 12 ночи». Он служил в министерстве иностранных дел и был камер-юнкером, но никакой карьеры не делал. Часть его коллекции находилась в Париже, где у него был постоянный pied-à-terre*.

Со *Степ*[*аном*] *Петр*[*овичем*] *Яремичем*, несмотря на всю симпатичность этого оригинального человека, мы почему-то не были очень близки. Опять же, как и с некоторыми другими, сближение у меня возникло позже, особенно в послереволюционное время, когда так была ценна дружба и когда многие показали себя в настоящем, лучшем свете. Он, как я говорил, был неразлучен с Бенуа, и, может быть, у меня бессознательно было нечто вроде «ревности» — не знаю. Он был большим приятелем детей Бенуа, которые его называли Стип, и всегда принимал участие в их, часто очень талантливых затеях; одно время, попозже, он со всей серьезностью помогал Коке Бенуа[46] и Саше Черепнину[47], его другу, писать какую-то длиннейшую чепуховскую историю в ультра-гофманском духе. Он был долговязый, с длинной шеей и тощ, как мощи, и ходил точно на цыпочках. Он мог быть очень ехидным, но при этом он сам был

* Приют, пристанище (*франц.*).

полон милейшего добродушия. Я только часто не знал, говорит он всерьез или шутит.

Художник он был тонкий, но скромный — и невероятный лентяй. Я помню только два его масляных пейзажа и несколько небольших акварелей. Яремич был одним из первых в «Мире искусства», который дал пример орнаментальных надписей и букв, украшавших «Мир искусства» и «Худож[ественные] сокровища России», это была безукоризненная каллиграфия самого чистого стиля. Он был киевлянином и до «Мира иск[усства]» работал с Врубелем по росписи храма св. Владимира.

Яремич одно время отсутствовал, уехав вместе с Бенуа в Париж, но остался там гораздо дольше, там он и собрал, роясь у маленьких антикваров, особенно у знаменитой M-me Prouté, — Прутихи, у которой мы все черпали, — множество замечательных рисунков старых мастеров; его собрание стало одним из самых ценных у нас. Впоследствии он его пожертвовал в Эрмитаж, где стал служить, — это было, конечно, настоящим его призванием [48].

Он обладал большим литературным и критическим талантами, был очень знающим историком искусства; написано им и для «Мира иск[усства]», и для отдельных книг было очень много, также и в советское время, когда, между прочим, он написал очень внимательное и очень меня тронувшее предисловие к альбому моих литографий Петербурга [49].

В одно из самых первых моих посещений Бенуа я познакомился у него с *Сомовым* [50].

Он был роста небольшого, довольно полный в то время, стригся «ежиком» и носил усы, одевался с большим вкусом, но скромно, и во всех его манерах, походке и во всем том, что составляет внешний облик человека, было необыкновенное изящество. Была у него особенно милая манера смеяться и самый искренний веселый смех.

К его искусству у меня была настоящая влюбленность, оно казалось мне чем-то поистине драгоценным, и влияние его на меня было не меньшим, чем Бенуа, но совершенно иным [51]. Это может показаться странным, так как темы его никогда не были моими темами, но удивительная наблюдательность его глаза и в то же время и «миниатюрность», а в других случаях свобода и мастерство его живописи, где не было ни кусочка, который бы не был сделан с чувством, — очаровывали меня. А главное, необыкновенная интимность его творчества, загадочность его образов, чувство грустного юмора и тогдашняя его «гофмановская» романтика меня глубоко волновали и приоткрывали какой-то странный мир, близкий моим смутным настроениям.

Мы необыкновенно скоро и душевно сошлись, и Костя стал одним из самых близких и дорогих моих друзей на всю жизнь. Я ему готов был открыть самое мое заветное — я этого не боялся, несмотря на всегдашнюю его иронию и очень скептический и проницательный ум. У меня сделалась привычка показывать ему свои работы еще в незаконченном виде, как я показывал всегда раньше Грабарю (Игорь уже тогда жил в Москве). Насколько Бенуа был всегда моим добрым критиком и часто даже бывал «восхищен» тем, что я делаю (что меня, конечно, подбадри-

вало), настолько Сомов был строг, и это очень мне нравилось. Его правдивость вообще была одной из самых прелестных его черт. Он тоже мне показывал только начатые и незаконченные вещи, и я часто настолько поражался их томительной поэзией, этим особенным, не определяемым словами «ароматом», что ничего не мог высказать. Я видел «на корню» его очаровательный «Echo du temps passé» *, его «Фейерверки», его «Радуги», странное «Волшебство» и многое другое. Особенно я любил оставшийся так и незаконченным большой портрет мне неизвестной, сидящей на дерновой скамейке необыкновенно красивой девушки, с длинным овалом лица, с черной челкой на лбу и глядящими в упор глазами. Он почему-то им был недоволен и срезал его, оставив только голову, но я помню темно-лиловое платье на фоне темной зелени и тонкие пальцы безвольно опущенных рук [5*].

Работал он, как и Серов, очень упорно и медленно [6*], признавал только самые лучшие краски (выписывал из Бельгии тюбики Blockx'а), и меня поражала его аккуратность — около его рабочего столика красного дерева никогда ни соринки. У него была в доме, в верхнем этаже, большая мастерская, но он там почти не работал [7*]. Когда у Бенуа собирались рисовать с обнаженной модели, самым аккуратным посетителем был Сомов. Он надевал очки и упорно рисовал одной линией (в этом виде, в очках и с пронзительным сердитым взглядом, я изобразил его однажды в карикатуре [54]). Так же часто он ходил по вечерам рисовать в «школу Бакста и Добужинского» и серьезно просил меня поправлять его рисунок, от чего я упорно уклонялся [8*]. Он очень мучился, рисуя с натуры, и странно, что рисунки «от себя» у него получались гораздо «убедительнее», чем с натуры. Она его как бы лишала уверенности, точно он робел. Своим упорством он преодолел это и добился удивительного мастерства. Но я знаю, какого труда это ему стоило [9*].

Сомов жил в далекой Коломне, поблизости от Калинкина моста вместе с отцом в их собственном старом доме с окнами на Екатерининский канал [57]. Отец его был старший хранитель Эрмитажа, почтеннейший историк искусства, и квартира их была полна старинных картин. Андрей Иванович был высокий, чрезвычайно худой старик с лицом монгольского типа и необыкновенно большими ушами. Сквозь очки глядели умные глаза. Отношения с отцом у Сомова были самые удивительные, они по-

---

* «Эхо прошедшего времени» (*франц.*).

5* Портрет этот нигде не был выставлен, известен лишь акварельный этюд к нему.

6* Мой портрет, раскрашенный рисунок (что теперь в Третьяковской галерее) [52], он сделал в 23 сеанса по два — два с половиной часа, и это было исключительно быстро для него.

7* Настоящие «ателье» в Петербурге были только у него, у Бакста, у Браза и у Рериха [53].

8* Он, видно, искренне ценил мой рисунок, и именно он настоял, чтобы я взялся преподавать в этой школе [55].

9* Когда впоследствии он стал писать заказные портреты, он мне жаловался, что «заказ» его парализует и, мучаясь в Москве над портретом Е. П. Н.[56], Костя однажды признался мне: «Знаешь, Мстиславчик, кажется, удеру через окно, как Подколесин».

стоянно пикировались, что обычно происходило за обедом и меня очень забавляло. К Косте как художнику он относился довольно скептически: «Портретистом он мог быть хорошим, а занимается глупостями», — так он говорил и честил нас, «декадентов». Своей ученостью он на меня наводил трепет. Я боялся попасть впросак в разговоре о старых мастерах (а он точно нарочно наводил на них) и всячески лавировал, чтобы не сделать «гафов» *, а такие все-таки случались.

Я помню смешной случай: у Кости в комнате висел маленький Гварди. Раз при мне Андрей Иванович зашел к нему, шлепая туфлями, остановился перед этой картиной и, покачивая головой, проворчал: «Какой я был дурак, что это подарил Косте» (т. е. картина просто перешла из соседней комнаты), а сын в ответ: «А я думаю еще от тебя забрать к себе Фрагонара». — «Что же ты хочешь, чтобы отец жил в сарае?..» Несмотря на постоянное брюзжание Андрея Ивановича и взаимные колкости, я знал, что Сомов нежно любил своего старика, и, когда тот медленно и мучительно умирал у себя дома[10*], он не отходил от него все долгие месяцы его болезни и нигде не показывался. После его смерти носил отцовский халат.

Костя был домосед, бывал только у самых близких друзей и очень был привязан к семье своей сестры, Анны Андреевны, которая жила в том же доме, и к семье тогда только что умершего его старшего брата[58], возился со своими маленькими племянниками и постоянно их рисовал. Он любил и моих детей, и мы с ним даже «покумились»: он крестил моего младшего сына[59]. Жизнь Кости была очень бедна внешними событиями, летом всегда со своими домашними он живал на даче в маленьком Мартышкине, возле Ораниенбаума, и все очаровательные ранние пейзажи были сделаны именно тут. На моей памяти он лишь два раза был за границей (до нашего знакомства Сомов долго жил в Париже), и помню его восторженные письма из Лондона. Его указания и советы очень мне помогли узнать и полюбить Лондон, когда я сам вскоре туда поехал.

Костя чрезвычайно много читал (он прекрасно знал французский и немецкий, а по-английски начал учиться на моей памяти) — читал главным образом французские и английские новинки и мемуарную литературу, много давал и мне читать. Одно время мы увлеклись Жорж Санд, ее фантастическим романом «Laura». Как все его друзья, Сомов был большой театрал и, к моему удивлению, постоянно ходил в Александринку смотреть Варламова и Давыдова, которыми восхищался. Он очень недурно пел своим сильным баритоном, пела и его сестра (оба они серьезно учились). Они любили петь старинные французские арии.

У Дягилева Сомов не бывал — он его «не переносил»[11*]. Такое же

---

* Gaffe — оплошность (*франц.*).

10* А[ндрей] И[ванович] был сбит с ног грузовиком на Дворцовой площади, и это потрясение вызвало смертельный исход.

11* Я много лет позже узнал о весьма серьезной ссоре между ними, когда Сомов, обиженный за Бакста одной грубостью Дягилева, написал ему столь резкое письмо, что друзья еле удержали Дягилева от вызова Сомова на дуэль![60] Это не мешало Дягилеву всегда глубочайшим образом ценить Сомова как художника. Об этом

отношение к Дягилеву было и у дружившей давно с Сомовым, как и с Бенуа, *Анны Петровны Остроумовой*[61]. У Сомова я и познакомился с ней и тоже (но понемногу) сдружился и с нею[62]. Мы оба учились у В. В. Матэ гравюре, но в разное время, и я лишь мельком однажды у него видел ее маленькую фигурку с курносым носиком. В первое время знакомства я ее немного чуждался, у нее был очень острый «язычок» и насмешливость и такая же прямизна во мнениях, как и у Сомова; кроме того, в моих глазах эта большая умница была настоящий maître. Но лед начал таять довольно скоро. Она тогда еще была барышней и жила с родителями на Манежном переулке, около Бассейной (отец ее был тов[арищем] обер-прокурора св. Синода), там я увидел ее превосходный сомовский портрет, где она изображена в черной бархатной кофточке с лиловым бантиком и перламутровым лорнетом сидящей на черном кожаном кресле, — один из самых замечательных сомовских портретов как по острому сходству, так и по этому необычайно «вкусному» сочетанию бархата, лакированной кожи и перламутра. В ней было очень странное соединение грациозной хрупкости, которая сказалась в ее несколько болезненно склоненной на бок некрасивой головке, и в то же время какой-то внутренней твердости. Это и было выражено на том портрете Сомова. Сила была и в том, что она делала: недаром она отдалась столь неженскому делу, деревянной гравюре, самая техника которой не допускает никакой приблизительности или бесформенности. В то же время это ее искусство было столь далеко от какой-либо сухости. Она раньше меня взялась за петербургские темы и умела передавать с особой интимностью его пейзажи. Некоторые, как, например, «Летний сад в снегу» или «Ворота Новой Голландии» и многие другие, были поистине поэтичны, и эти гравюры мне душевно были очень близки.

А[нна] П[етровна] хотела было меня научить деревянной гравюре и дала несколько уроков, но ничего не вышло, к этого рода технике у меня совершенно не оказалось призвания[63].

Вскоре, когда она вышла замуж за милейшего человека Серг[ея] Вас[ильевича] Лебедева[64] (впоследствии известного профессора химии), наши отношения стали совсем дружеские[65], и особенно нас сблизила общая жизнь в Париже в 1906 г.

Я еще хочу упомянуть о двух художниках, которых я мельком встретил в то время у Бенуа: о *Борисове-Мусатове*[66] и о *Врубеле*.

Мусатов в Петербурге появился ненадолго — жил до этого в Париже — и только что стал выставлять в Москве. Он сразу же был приглашен участвовать в выставках «Мира искусства». В Москве говорили, что появился «новый Сомов». Это было неверно: сходство было лишь в «эпохе кринолинов», которую оба они любили, и была общая обоим лиричность, но при большой поэзии у Мусатова в его искусстве не было вовсе той остроты, как у Сомова. Мусатов был задет импрессионизмом[67], был настоящий живописец, писал широкой манерой большие полотна, очень

случае Сомов мне никогда не рассказывал, хотя от него я знал и другие причины его неприязни.

красивые по краскам или в блеклых тонах. Искусство его было новым и свежим явлением, но, к несчастью, очень кратковременным. Он вскоре скончался. Был он болезненный, маленький, горбатенький человек с острой бородкой, очень изысканно одевался и, помню, носил золотой браслет.

Врубеля раньше я не встретил лишь случайно, но помню, как говорили, что на выставке «Мира искусства» в 1902 г. он, выставив своего знаменитого «Поверженного Демона», продолжал работать над ним даже при публике и испортил — один момент эта картина, говорят, была несказанной красоты. Он появился снова в 1905 г. — у него был тогда lucidum intervallum *, и в этот период он много работал. При встрече с ним, так же как это было при первом знакомстве с Бенуа, я был удивлен несоответствием его внешности с его искусством — «демоническим» и необычайно сильным: я увидел человека небольшого роста, узкоплечего, довольно хилого, «джентльмена» по всем своим манерам, тихого и корректного. Он носил довольно длинные усы, и я заметил — имел недостаток переднего зуба, что его, по-видимому, стесняло. Однажды я навестил его (по поводу заказа ему Дягилевым обложки для программы открывшейся Портретной выставки). Окна его квартиры выходили в узкий и темный переулок около консерватории[68]. Я удивился, как он мог создавать тут такие изумительные по цвету вещи, как его «Раковины». Я застал его за работой над одной из них. Его маленький рабочий столик возле окна, куда доходил скудный петербургский свет, был весь завален кусочками пастели, тюбиками акварели и окурками папирос, которые он курил, не переставая. На уголке этого стола он и работал, кропотливо, как ювелир, мешал и пастель, и акварель и вклеивал еще кусочки бумаги, чтобы добиться нужного эффекта яркой краски. Жена его, Забела-Врубель (она была прекрасной певицей), очень женственная, — модель его многих картин — и его сестра, маленькая старушка, Анна Александровна, по-видимому, его очень берегли, помню, жена со страданием удерживала его от налитой рюмки вина. Этот светлый промежуток был недолог, он вскоре окончательно помешался и умер. Ненормальности в нем никакой я не замечал, он только был болезнено и утомительно говорлив в последнюю встречу.

Бенуа был нашим общим центром, и уюту его дома очень помогала его жена, Анна Карловна, женщина на редкость милого и веселого характера, которую все без исключения очень любили. Всюду, куда переезжали Бенуа (за петербургское время они переменили три квартиры), создавалась та же теплая патриархальность. Ежедневно у них кто-нибудь бывал, иногда приходило очень много гостей, а в позднейшее время нередко собирался то что называлось «весь Петербург». Мы все больше любили у него тесные собрания друзей. Все мы были молоды, дружны, веселы, такой же была наша болтовня и остроумие, в чем и проходили вечера, где сам Бенуа давал единственный ему свойственный тон сердечности и заразительной веселости. Иногда он садился за рояль и импровизировал, не обращая внимания на гостей. Музыкальность его была исключитель-

* Время просветления (*лат.*).

ной, но он сам пальму первенства отдавал своему старшему брату Альберту[69] («дядя Берта», как его звали в семье Бенуа), который изредка появлялся среди нас, поражая своими действительно блестящими импровизациями. (По общему мнению, был зарыт в землю замечательный музыкальный талант.)

Эти вечера обычно чем-нибудь ознаменовывались — или темой, всегда чрезвычайно интересной, на которой сосредоточивался разговор, или показом чего-либо из коллекций или же последних работ Бенуа. Иногда кто-нибудь приносил свое. Нередко Бенуа читал вслух что-либо из вновь написанного им.

Замечательно, что вся наша жизнь в те годы была овеяна *семейственностью*. Не было и в помине какой-либо «богемы», которая почему-то считается непременным свойством художника. Сам собой устанавливался обычай собираться то у Бенуа, то у Лансере, то у Остроумовой, то у меня на маленькие, а иногда и довольно многолюдные вечерние чаепития. К нашим дружным между собой семейным очагам тянулись и те, кто были одиноки, — Яремич, Аргутинский, Сомов, Нувель, даже мизантроп Нурок. В подобной исключительной атмосфере интимной жизни и все наше искусство было сосредоточенным и дружным общим делом. Не возникало никогда и признака какой-либо зависти или обид самолюбия. Успех одного самым искренним образом радовал другого, и все время то в том, то в ином случае проявлялась моральная товарищеская помощь. «Нет, этот заказ не по мне, лучше пусть сделаешь ты», — так очень часто мы друг другу говорили. В этой идиллической картине нет ни капли преувеличения.

Наше товарищество было в высшей степени независимым и не только свободным от всяких тенденций и навязанных теорий, но и *бескорыстным*: не было и в помине предрешенных меркантильных целей или целей рекламы и карьеры, об этом даже смешно говорить. Мы презирали газетную критику и признание официального мира. (Серов и Бенуа, когда началось это признание, отказались от звания академиков[70]). Единственно ценным и дорогим в наших глазах было признание тех, кто был одной с нами культуры, — тех же наших друзей.

Главное, что подымало творчество тех лет, было то, что мы чувствовали себя «пионерами» нового, и области, которые перед всеми открывались, были действительно tabula rasa *: не было заезженных, захватанных примеров, никаких сбивающих теорий. В общем уклоне к «ретроспективизму» мы обращались к первоисточникам, не было и в помине тех пособий и тех неисчислимых книг по искусству, в которых все разжевано теперешнему художнику, и в самостоятельных, подчас трудных, но необычайно интересных поисках было настоящее, свежее обогащение. Область театра вся была впереди, а сколько других областей лежало еще совершенно не тронутыми и к себе манили... Поистине веяло волнующим «весенним» духом.

---

* Чистая доска (*лат.*).

Когда вспоминаешь это время, неповторимое, как неповторима молодость, делается понятным, что и наша духовная независимость, и интимный уклад жизни, и общая жизнерадостность, и, конечно, нами самими не сознаваемый идеализм — все это было счастливейшей почвой общего искреннего подъема и не могло не дать в разраставшейся художественной жизни самые плодотворные ростки. Теперь, оглядываясь назад и вспоминая небывалую тогдашнюю творческую продуктивность и все то, что начинало создаваться вокруг, — мы вправе назвать это время действительно нашим «Возрождением».

1903—1904 ГОДЫ И КОНЕЦ «МИРА ИСКУССТВА»

В начале 1904 г. я поехал на несколько дней в Москву, чтобы посетить выставку только что открывшегося «Союза русских художников», где я участвовал [1]. До этого я Москвы не знал, бывал лишь проездом; теперь провел несколько дней, остановившись у моей тетки, на Трубной площади (Труба, как говорили москвичи), где видел веселый рынок певчих птичек.

Москва меня совершенно очаровала. Стояла снежная зима с крепким морозом и розовым солнцем, и я наслаждался прелестью московских переулков с уютными особняками и совершенно не похожей на петербургскую уличную жизнь Москвы — пестрой, громкой, веселой.

Моему праздничному настроению, охватившему меня, помогла и приветливость, которую я встретил у всех, и радушный прием в доме у Гиршмана [2], куда меня привел тогда Грабарь.

Генриетта Леопольдовна [3], недавно лишь вышедшая замуж, была в расцвете юности, и именно тогда Серов написал ее известный портрет перед зеркалом. Дом был даже до чрезмерности перегружен коллекциями антикварных предметов русской старины (главным образом XVIII в. и нашего ампира) — мебели, миниатюр, табакерок и фарфора, но все это было собрано с большим вкусом и любовью. Дом их, стоявший в замечательном месте — почти вплотную к глядящим в окна дома триумфальным Красным воротам, был настоящий музей, и было там чем любоваться!

В то же время В. О. и Г. Л. Гиршманы составляли обширную галерею картин современных русских художников (но были у них и старинные портреты, между прочим Левицкий), главным образом художников «Мира искусства». Делалось это с большим выбором. Попасть в это собрание являлось большой честью, и то, что моя пастель «Двор» (изображающая вид из окна нашей квартиры в 7-й роте на ту пустынную стену, о которой я упоминал) была приобретена В. О. Гиршманом с выставки

«Союза» [4], это было начало и моего признания за пределами нашего дружеского круга, что очень подняло мой дух [1*].

Дом Гиршмана был в то время одним из центров художественной и артистической Москвы, и в этот мой приезд я познакомился там с некоторыми москвичами — Юоном, Виноградовым, Переплетчиковым и Апол-л[инарием] Васнецовым [6].

В этот же приезд Генриетта Леопольдовна повезла меня в своей карете в трескучий мороз к Серову, и я видел у него много мне неизвестного. И к нему самому я ближе присмотрелся, меня он уже не отпугивал. Тогда же я наконец внимательно осмотрел Третьяковскую галерею и очень оценил живопись Врубеля [7] и поражен был (знакомой мне лишь по репродукциям) серией библейских видений Александра Иванова [8] [...]

В Художественный театр тогда я не попал, и знакомство с ним (через тех же Гиршманов) состоялось только через четыре года, в 1908 г.

Год 1904 был неспокойный, несчастная и бессмысленная японская война начала расшатывать все устои, пошли политические волнения, забастовки и «аграрные беспорядки». Несмотря на все это, летом я поехал с женой и двумя маленькими детьми, Верочкой и Стивой [9], в Тамбовскую деревню к моей матери знакомить ее с моей женой — в Кирсановском уезде было тихо. Взяли с собой и няню, племянницу моей собственной няни, Марьи Осиповны, — Вету (Елизавету), и моей жене пришлось впервые пожить в очень примитивной деревенской обстановке. Появление в этом старосветском гнезде красивой и нарядно одетой дамы было, конечно, событием. Она побывала у всех соседей, терпеливо тряслась на бричке по деревенским ухабам. С моей мамой у нее сразу установились самые лучшие отношения, несмотря на ее [мамы] невероятную требовательность к людям. Ей нравилось, что моя жена так безукоризненно говорит по-французски, отлично играет на рояле и так прекрасно воспитана, и с гордостью она ее возила всюду «показывать». (Сама моя мать не выезжала из деревни уже много лет, и лишь в 1910 г. мне удалось ее «выписать» в ненавистный ей Петербург.)

Тем летом умер А. П. Чехов, я узнал об этом в деревне. К великому моему сожалению, я не знал его лично, знал его только по его произведениям, и на меня очень тяжело подействовала эта смерть.

Из Семеновки мы с детьми и няней Ветой поехали в Ростов [на Дону] к отцу моей жены, и после пяти лет я опять увидел этот пыльный и совершенно неинтересный город и комфортабельный дом, поставленный на настоящую «барскую ногу», с громадных размеров полутемными комнатами и с окнами, всегда закрытыми жалюзи от палящего солнца. Из Ростова я привез законченные в Петербурге акварель «Садик у стены» и большую пастель «Сараи и склады» [10] — последняя на выставке «Союза» обратила на себя внимание. Юон, мнением которого я дорожил, сказал

[1*] «Двор» был приобретен за 125 р. с первой же выставки, на которой я участвовал, — «Мира искусства» в 1903 г.. «Царское Село в снегу» было приобретено П. П. Перцовым — это была первая продажа. В следующие годы в коллекцию Гиршмана попало еще несколько моих произведений, петербургских мотивов и театральных [5].

мне: «Вы сами не знаете, *что* Вы сделали»... (эта работа была воспроизведена в «Аполлоне»). Но пастель эта больше не существует: я стал ее поправлять и испортил.

Недолгое пребывание в деревне у моей матери было очень продуктивным, я нашел в Семеновке и селе Инжавино множество курьезных мотивов — золотой крендель у сельской булочной, резные кладбищенские ворота со столбами, увенчанными жестяными луковицами, домики с зеленой крышей и железным кружевом на дымовых трубах, деревенскую улицу — серая линия изб с одинаковыми крылечками — и около маминого дома печальный вырубленный сад [11]. Также из Ростова я вывез довольно много рисунков — двор с удивительными сараями и конюшнями, садик у кирпичной стены, зал с узкими трюмо в простенках окон, с отражениями в паркете — один из первых и, может быть, самых удачных моих интерьеров. Некоторые летние рисунки я разработал уже в Петербурге и выставил на выставке «Союза» [12].

С детства меня волновал вид приближающегося Петербурга, и это волнение с годами становилось все острее, когда так часто потом приходилось возвращаться из Москвы. Если поезд подходил к Петербургу вечером, то за семафором виднелась далекая россыпь городских огней и длинные цепочки уличных фонарей; если утром, то уже издали над широкой равниной домов золотился купол Исаакия и блестели иглы и шпили Петербурга, даже сжималось сердце увидеть снова все это! И когда с вокзала я уехал к себе домой после пестрой, тесной, расхлябанной Москвы с ее «кривоколенными» переулками и тупиками, всегда меня по-новому поражали петербургские просторы и эта ровная линия крыш, и больше всего зимой, когда снег лежал на всех карнизах зданий и подчеркивал грандиозную горизонтальность Петербурга. Мне чувствовалось все сильнее, что именно тут и только тут, в этом в высшей степени строгом и серьезном городе, под этим серым и грустным небом, может и должно рождаться и совершаться нечто очень значительное. И по контрасту с Москвой я все больше и больше чувствовал и все больше любил *дух* Петербурга, его мужественный и суровый genius loci. Я думаю, что именно в эти годы, с 1904 по 1906, было время наибольшего подъема в моем рисовании «лирического» и интимного Петербурга. Я только был довольно однообразен в моей технике раскрашенного рисунка, и никто мне почему-то не подсказал изменить эту технику и обратиться к иным, живописным приемам. Это пришло само собой уже перед революцией 1917 года и в первые годы после нее, когда я увидел трагическое лицо Петербурга и испытал иной и прощальный подъем [13] перед тем, как покинуть Петербург навсегда.

Но у меня был период и охлаждения к темам Петербурга (я думаю, между 1908 и 1914 гг.) [14]. Когда меня провозгласила критика «поэтом Петербурга» [15], мне стало противно носить этот ярлык и исполнять как бы «общественный заказ» и как обязанность продолжать это «воспевание». Стать «специалистом» и «творить под диктовку» претило всей моей натуре художника и моему вкусу.

В 1912 г. я сделал большую панораму Петербурга [16], рисуя непосредственно с натуры (из алтаря Сенатской церкви), — это был заказ для школьных картин Кнебеля [17], и потому я рисовал без особенного подъема.

На моих глазах, благодаря журналу «Мир искусства», рос все больший интерес к красотам старого Петербурга не только в художественном мире, но и вообще происходил как бы общий сдвиг вкуса в отношении к Петербургу, в облике которого еще недавно видели одну казенщину и казарменность. Думается, что для «пропаганды Петербурга» сыграли вначале известную роль многочисленные рисунки — мотивы Петербурга, печатавшиеся с 1903 г. на весьма популярных и очень распространенных в России открытых письмах Красного Креста, — Остроумовой и мои [18].

Должен сказать, что я сам выбирал эти мотивы, рисовал только то, что мне самому нравилось, и был совершенно свободен. Это я всегда очень ценил и, кстати, хочу добрым словом помянуть И. М. Степанова [19], преданного «Миру искусства» друга, который «изобрел» художественную открытку и столько сделал для популяризации наших произведений.

1903 год (предпоследний в жизни [журнала] «Мир искусства», когда я был уже в курсе всех его дел и много работал по книжной графике) был особенно продуктивен в области художественной книги. Пример давал сам журнал «Мир искусства», замечательно печатавшийся в типографии Голике и Вильборга. Вышла в свет большая книга бар[она] Н. Н. Врангеля «Музей Александра III» и начала печататься выпусками «Русская школа живописи» Ал[ександра] Бенуа, а до этого роскошно издано было «Царское Село» его же (для всех этих книг мною, Лансере и Яремичем было нарисовано множество виньеток и узорных надписей [20]). В том же году была издана Экспедицией заготовления государственных бумаг очаровательная «Азбука» Александра Бенуа — она рождалась на моих глазах, но та же Экспедиция, вначале столь расположенная к иллюстраторам «Мира искусства», отказалась издать иллюстрации Бенуа к «Медному всаднику» [21], чем все мы были возмущены. «Медный всадник» с этими чудесными иллюстрациями был через много лет прекрасно издан отдельной книгой Комиссией по популяризации русских художественных изданий [22] (бывшее изд[ательство] Красного Креста).

Деятельность «Мира искусства» с самого начала журнала протекала в условиях очень не мирных — травля прессы продолжалась, хотя нас это только забавляло, но был ряд неприятностей, тяжелых и для журнала, и для самого Дягилева и его сотрудников.

В 1903 г. Бенуа, вследствие каких-то недоразумений с Обществом поощрения художеств, отказался по своей горячности от редактирования «Художественных сокровищ России». Подробности мне неясны, но тут сыграл какую-то отрицательную роль Адриан Прахов и... наш сотоварищ Рерих, секретарь Общества поощрения художеств, умывший, по-видимому, руки [23].

После этого с начала 1904 г. Бенуа стал редактировать номера «Мира искусства», которые посвящались старинному искусству, Дягилев же оставался редактором выходящих в очередь с ними номеров с обзором современного искусства. При этом «двуумвирате» журнал 1904 г. был не-

обыкновенно содержательным, так что отказ Бенуа от редактирования «Худ[ожественных] сокр[овищ] России» только обогатил «Мир искусства».

В 1903 г. Дягилева и [объединение] «Мир искусства» постиг очень большой и неожиданный удар. На выставку журнала «М[ир] и[скусства]» в Пассаже[24] съехалось много москвичей, участвовавших на этой выставке, и обнаружилось накопившееся недовольство «диктаторством» Дягилева. Тут играло роль и личное самолюбие — многих задел очень резкий фельетон Бенуа[25], — и вообще сказался традиционный антагонизм Петербурга и Москвы. На большом собрании, устроенном Дягилевым в его доме, он решил поставить точку над «i», и вроде как бы возбудил «вопрос о доверии», и тут неожиданно оказалось, что у москвичей уже предрешена организация самостоятельного выставочного объединения — «Союза русских художников». Дягилев тут же отказался от ведения выставочного дела, и москвичи, люди гораздо более деловые, чем мы, оказались победителями. (Коноводами были Переплетчиков, Виноградов и хитрый Костя Коровин[26].)

Только что образовавшийся «Союз» сразу же начал зазывать в свое общество петербуржцев, и нас стали заочно выбирать в члены «Союза» и в экспоненты его выставок. Дягилева никто заменить не мог, и ни у кого не было бы охоты взяться за новую организацию выставок. В «Союзе» же все было отлично и по-коммерчески налажено.

Всем было не по себе идти в московский лагерь, но в силу необходимости и с большими колебаниями пришлось согласиться на уговоры москвичей.

Дягилев мог только пожать плечами... (Будущее показало, какой непрочной оказалась наша связь с Москвой)...[27]

Ничто не предвещало между тем конца журнала «Мир искусства» — он был в полном своем расцвете, — но год 1904 оказался последним: в конце его издание прекратилось.

Многие думали, что причина в каких-то внутренних неладах и в том, что Дягилев «устал» или ему «надоело», но это неправда. Внутри все было по-прежнему дружно, а Дягилев, несмотря на все неприятности, не только не утратил своей энергии, наоборот, — это доказала его «Историческая выставка портретов» в Таврическом дворце, предприятие всероссийское, устроенная вскоре по закрытии журнала, но уже все лето 1904 г. Дягилев посвятил подготовке этого грандиозного дела.

Единственной причиной прекращения «Мира искусства» было отсутствие средств на дальнейшее его издание...

Никто, кроме самых ближайших друзей Дягилева, не был в курсе того, на какие средства журнал издается, и об этом как-то даже не принято было говорить. Знали лишь, что в самом начале деньги на журнал даны были Саввой Ивановичем Мамонтовым и княгиней Тенишевой. Мамонтова затем постигла беда: он был объявлен банкротом[28], и Тенишева с трудом и, по-видимому, неохотно продлила субсидию[29].

В своей книге «Воспоминания» она подробно и откровенно недоброжелательно излагает все перипетии своих отношений к «Миру искусства».

Давая деньги на журнал и считая себя его «хозяйкой», эта властная женщина обрушивается на журнал и на Дягилева с рядом очень несправедливых упреков-осуждений якобы за «травлю» Верещагина (на деле «Мир искусства» считал его лишь усердным изобразителем, а не художником), «не может примириться с раздуванием ампира, с восхвалением всего иностранного в ущерб русскому и с явно враждебным (!) отношением к русской старине...» (привожу подлинные выражения). «Я потребовала, — пишет она, — изменить состав сотрудников, пригласить Рериха (вместо Бенуа), и, когда в списке сотрудников я прочла имя Бенуа, я немедленно поместила в газетах объявление, что никакого участия в журнале не принимаю и принимать не буду» [30]. Это и было смертью «Мира искусства». Однако княгиня ошиблась, и журнал просуществовал еще два года [31], ибо пришла совершенно неожиданная помощь.

В это критическое для «Мира искусства» время Серов писал свой знаменитый портрет государя (в тужурке), беседовал с ним запросто во время сеансов и рассказал о «Мире искусства», о его культурном значении и о его материальных затруднениях, даже о несчастии, постигшем Мамонтова, и царь неожиданно для Серова предложил субсидию журналу на два года из его личных средств в размере пяти тысяч рублей... [32]

Этот жест остался тайной почти для всех, и, разумеется, ни Дягилеву, ни кому другому естественное чувство корректности не позволило разглашать об этом. (Сам я узнал о субсидии много лет позже.)

В 1904 г. кончалась эта субсидия, шла неудачная для России война, надвигалась революция, и поднимать вопрос о возобновлении субсидии было неуместно.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА ПОРТРЕТОВ

1904 г. журнал Дягилева «Мир искусства» и его ежегодные выставки современных художников после семилетней деятельности прекратили свое существование. Результаты этой деятельности, всколыхнувшей сонное царство нашего искусства, которое впадало в крайний провинциализм, уже тогда могли быть признаны огромными. Теперь же, по прошествии 50 лет, в перспективном отдалении, заслуги журнала, всего круга «Мира искусства» и самого Дягилева особенно ясны: это было обновление нашей художественной культуры, можно сказать, — ее возрождение.

В широчайшую программу «Мира искусства», помимо пропаганды современного западного искусства, связи с которым так не хватало нашему художественному миру, входила и пропаганда и, можно сказать, «реабилитация» нашего собственного искусства прежних лет. Многое было за-

быто: наш замечательный XVIII век был в небрежении; красота Петербурга, воспетая Пушкиным, трактовалась как казенный, казарменный стиль; европейские влияния считались гибельными для русского искусства. На все это «Мир искусства» открыл глаза по-новому.

Хотя «Мир искусства» был явлением чисто петербургской культуры, его интересы в области русского искусства вовсе не ограничивались петербургским периодом: непрерывно, с первого до последнего номера журнала, помещались статьи и репродукции, посвященные творчеству допетровской Руси[1], и, что особенно следует отметить, было всегдашнее стремление объединить оба мира: Петербург и Москву — задача почти неосуществимая...

Когда стало ясно, что журнал должен прекратиться, Дягилев направил свою неисчерпаемую энергию на организацию нового художественного дела: собрать со всей России русские портреты для исторической выставки, где бы во всем блеске могло быть показано портретное искусство, созданное у нас с Петра Великого до наших дней[2*]. Это удалось Дягилеву в полной мере и было как бы завершением деятельности «Мира искусства» в области истории русского искусства петербургской эпохи.

Никто, кроме Дягилева, в то время не мог бы взяться за это грандиозное предприятие[2]. Не говоря об его организаторском таланте, энтузиазме и любви к XVIII веку, особенно русскому, он обладал глубокими знаниями в этой области, что доказала его книга, увенчанная Уваровской премией Академии наук[3] в 1902 г., о гордости русского искусства — Дмитрии Левицком.

С самого начала Дягилев нашел сочувствие у вел. кн. Николая Михайловича, которого знал лично и который как раз в это время (1904 г.) начал издавать свой замечательный труд: многотомную книгу in folio * о русских портретах[4].

Кстати сказать, вел. кн. был редким исключением в своей среде, стоял вне всякой политики, не занимал никакой командной должности, как другие его родственники, и как историк был весьма уважаем в научном мире[5]. Ему были доступны, конечно, все архивы, и он был автором многих исторических книг, посвященных главным образом эпохе Александра I.

Николай Михайлович дал свое шефство будущей выставке[6], устроил ей государственную субсидию и помог Дягилеву получить в полное его распоряжение для портретной выставки чудесный Потемкинский дворец в Таврическом саду, много лет пустовавший и стоявший еще совершенно не тронутым, каким он был при Екатерине [II].

В каждой русской семье, которая дорожила памятью своих предков, сохранялись портреты отцов и дедов — так было заведено искони. Писали их и русские художники, и заезжие иностранцы. С начала XVIII в. очень

2* До Петра портреты были большой редкостью, царей писали или гравировали преимущественно иностранцы, и большей частью это были изображения более или менее фантастические, лишь при Алексее Михайловиче портретное искусство в Россию стало проникать через Польшу. Несколько редчайших русских портретов этого времени во весь рост (парсуны) фигурировали на выставке.

* В лист (*лат.*).

многие прославленные в Европе портретисты приглашались ко двору и писали членов царствующего дома и русскую знать. Портреты хранились во дворцах, министерствах, в разных учреждениях, в частных домах обеих столиц и во многочисленных поместьях. В имениях часто сохранялись целые галереи предков — портреты, миниатюры, силуэты, иногда и бюсты порой людей ничем не замечательных и никому не известных, но подчас изображения необыкновенно интересные и ценные с исторической и бытовой точек зрения. Качество этих произведений, конечно, было самое разнообразное, но среди них были настоящие шедевры, многие из которых оставались неизвестными публике, так как были скрыты во дворцах (как, например, чудесные «Смолянки» Левицкого[7]), в особняках нашей аристократии и в бесчисленных имениях. Лишь в некоторых изданиях появлялись репродукции таких портретов, больше всего в журналах «Художественные сокровища России» и «Мир искусства», но многое оставалось неизвестным.

Наиболее простой задачей Дягилева было получить портреты для выставки из дворцов, разных учреждений и частных коллекций Петербурга: все это было под рукой, шефство великого князя открывало все двери, и Ал. Бенуа, который хорошо знал все дворцы столицы и ее окрестностей — Царское Село, Петергоф, Ораниенбаум, Павловск, Гатчину, а также и многие подмосковные [усадьбы], тут ему много помог[8]. В сотрудники по устройству выставки Дягилев пригласил нескольких молодых любителей и знатоков искусства, художественных критиков, коллекционеров, которые знали, что можно было найти в частных собраниях, — это были бар[он] Н. Н. Врангель, С. Н. Тройницкий, П. П. Вейнер, С. П. Яремич, А. А. Трубников, С. Н. Казнаков и кн. В. Н. Аргутинский — будущие основатели и сотрудники журнала «Старые годы»[9].

Предстояло еще получить портреты из Москвы и из провинциальных музеев, но главная и самая трудная задача была — раздобыть то, что могло находиться во множестве имений, разбросанных по разным губерниям. Дягилев самолично взялся за этот поистине гигантский труд — объехать все те имения, где, как было доподлинно известно, находились старинные портреты или где можно было предполагать их наличие. Время для того, чтобы разыскать эти скрытые сокровища, собрать и показать их, было самое подходящее, так как вместе с разными изменениями в быту, особенно помещичьей жизни, когда стали вырубаться «вишневые сады», наступало полное равнодушие к окружающему, и «культ предков» уже выдыхался. Оказалось, что это надо сделать и потому, что надвигалась первая революция, которую в то время мало кто предвидел. Дягилев же — я в этом уверен — ее предчувствовал и потому торопился. Лето 1904 г. было еще спокойное (я сам это видел, так как прожил то лето в Тамбовской губернии, в деревне, и потом проехал всю Россию с севера на юг) — это было как бы «затишьем перед бурей». Все это лето и было посвящено Дягилевым объезду имений.

Местные власти были, конечно, заранее уведомлены бумагой великого князя о дягилевской миссии и должны были помогать его поискам и посылке портретов в Петербург. Он ездил по России со своим секретарем

А. Мавриным и побывал в самых отдаленных, «медвежьих» углах нашей родины. Чрезвычайно жаль, что Дягилев не оставил записок о своих странствиях и наблюдениях, и мы имеем лишь самые общие и отрывочные сведения об этой его поездке.

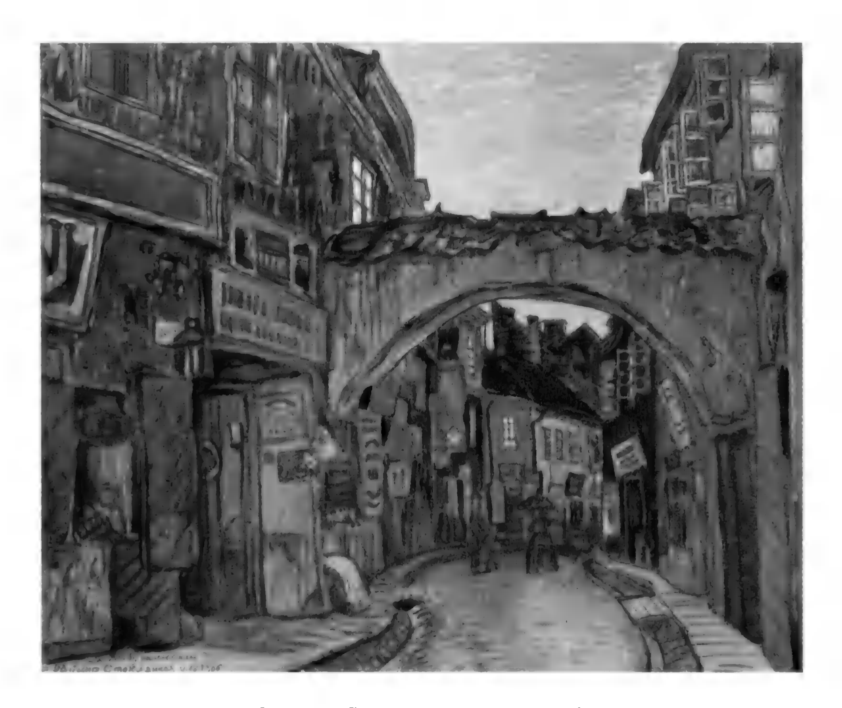
«С последним дуновением летнего ветра, — сказал он в своей речи на московском банкете после открытия выставки, — я закончил долгие объезды вдоль и поперек необъятной России: видел глухие заколоченные майораты, страшные своим умершим великолепием, посетил дворцы, странно обитаемые сегодняшними милыми, средними, не выносящими тяжести прежних парадов людьми, где доживают не люди — где доживает быт...»[10]

«Добыча» Дягилева была огромная. Иногда, не имея времени на месте разобраться в картинах, он брал огулом целые «галереи предков», чтобы уже в Петербурге, в самом Таврическом дворце, делать окончательный отбор и производить художественную оценку каждого портрета.

С осени 1904 г. я по приглашению Дягилева стал принимать довольно близкое участие в устройстве Исторической выставки в Таврическом дворце. Дворец был мне уже знаком: в его великолепной белой колонной зале, с длинным рядом сверкающих хрустальных люстр, давались симфонические концерты под управлением Никиша, которые я посещал. Место, где в прошлом Потемкин ставил блестящие празднества, было как раз подходящим для того праздника искусства, каким хотел сделать и сделал Дягилев портретную выставку.

Чтобы под выставку приспособить огромные залы дворца, их приходилось разделять перегородками, которые не мешали бы архитектуре дворца, и эта задача была поручена молодым архитекторам Щуко и Ник[олаю] Лансере и художнику Е. Лансере[11]. Получился целый ряд зал, предназначавшихся для портретов отдельных царствований: Петра, Елизаветы, Екатерины, Павла и др[угих], и каждый зал был декорирован в соответствующем эпохе стиле, стены же перегородок обтягивались материей различных цветов. Особенно удачно был спроектирован Павловский зал с черным бархатным балдахином над страшным портретом императора, изображенного в одеянии гроссмейстера Мальтийского ордена и с короной, надетой набекрень, работы Тончи. Под современный портрет, со второй половины XIX в., кончая Серовым, Кустодиевым и Сомовым, был отведен большой Зимний сад, полукруглый зал — абсида дворца, то самое место, где потом был устроен зал заседаний Государственной Думы. Центральная часть главного колонного зала дворца была отведена под «атриум» выставки, и там сооружался по планам Бакста трельяжный сад в духе XVIII в. с боскетами из лавровых деревьев, но когда Бакст торжественно показал свое произведение Дягилеву, тот неожиданно раскричался: «Что за кладбище ты тут устроил!» — и велел сейчас же все сломать до основания. Бедный Бакст должен был послушаться нашего деспота и сделал все по-новому, и, нужно сказать, этот новый боскетный сад оказался удачнее первого и был действительно очаровательной декорацией. Портретные мраморные бюсты екатерининского и александровского времен особенно украсили этот вход на выставку.

Петербург. Крыши в снегу. 1916



Вильна. Стеклянная улица. 1906

П. О. Добужинский
Фот. 1880-х гг.

В. П. Добужинский. 1918

Е. Т. Добужинская в роли
Фот. до 1884 г.

М. В. Добужинский
Фот. конца 1870-х гг.

В. П., М. В. и В. М. Добужинские
Фот. ок. 1916 г.

Петербург. Михайловское училище
Фот. 1880-х гг.

Петербург. Спасо-Преображенский собор
Фот. нач. XX в.

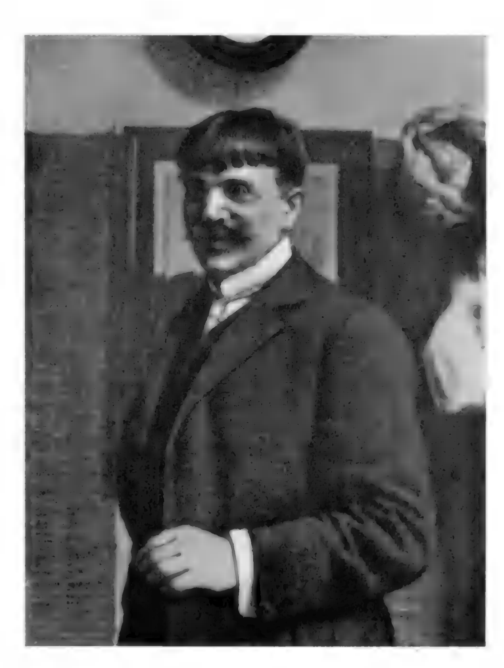
М. В. Добужинский
Фот. ок. 1908 г.

Типы города. Безногий. 1908

Типы Петербурга. Ломовик. 1910

Хвалебный гимн Чижову... Карикатура. 1898—1899

А. Ашбе
Рис. И. Грабаря. 1899



Ш. Холлоши
Фот. 1900-х гг.

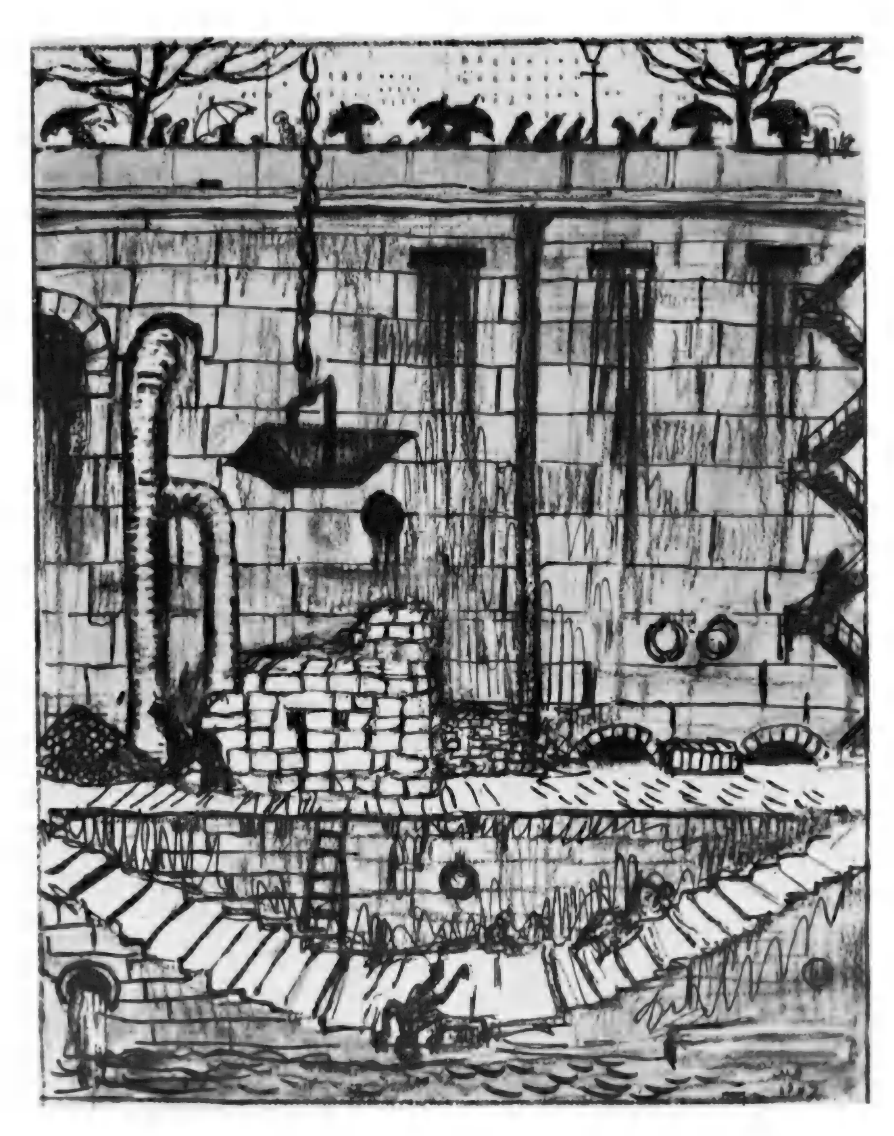
Натурщик. 1900

Этюд. 1900—1901

М. В., Е. О., В. М., Р. М. Добужинские
Фот. ок. 1908 г.

М. В. Добужинский и К. А. Сомов у Гиршманов
Фот. 1911 г.

М. В. и Е. О. Добужинские
Фот. 1916 г.



Набережная в Санкт-Петербурге. 1908

«Город пышный, город бедный. . .» 1902

Автопортрет. 1900—1901

Автошарж. 1900-е гг.

М. В. Луначарский. 1907

Карикатура на М. В. Луначарского. 1907

Карикатура на Д. Г. Явленского
Ок. 1900 г.

Карикатура на А. А. Венценосцева
1904

Карикатура на М. А. Кузмина. 1909

А. Н. Бенуа. 1908

Е. Е. Лансере. 1914

А. П. Остроумова. 1914

Е. Н. Званцева. 1910

Карикатура на Вяч. Иванова
1906—1908

Карикатура на В. Н. Аргутинского
Конец 1900-х гг.

Карикатура на И. Э. Грабаря
Нач. 1900-х гг.

Карикатура на С. П. Дягилева
1900-е гг.

К. А. и А. А. Сомовы.
Фот. 1910 г.

И. Е. Репин
Фот. 1929 г.

Ф. И. Шаляпин
Фот. 1931 г.

В. Ф. Комиссаржевская
и А. А. Мгебров
Фот. 1908 г.

←

В школе М. В. Добужинского
и К. С. Петрова-Водкина
Фот. 1912 г.

Собрание членов
«Мира искусства»
Фот. 1914 г.

К. А. Сомов. 1914

С. П. Яремич, А. Н. Бенуа, Н. Е. Лансере. 1914

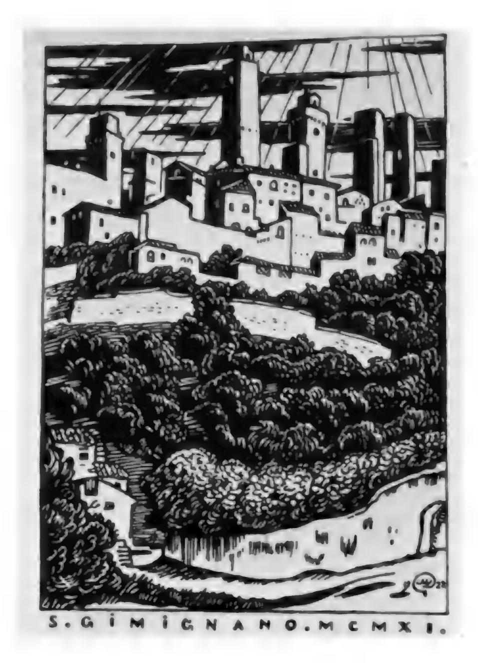
Б. М. Кустодиев. 1915

Е. О. Добужинская. 1913

Н. Н. Евреинов. 1902—1909
А. А. Блок. 1910-е гг.
М. В. Добужинский. Акварель А. Бенуа. 1908

К. С. Станиславский. 1929

Эскиз декорации к «Николаю Ставрогину». 1913
Грим Лебядкина. 1913
Эскиз костюма Бертрана к «Розе и кресту». 1923



Иллюстрации к «Воспоминаниям об Италии». 1922

Фронтиспис книги «Граф Калиостро»
1918

6.

Они пріѣхали въ Лондонъ яснымъ іюльскимъ днемъ. Солнце достаточно грѣло, и улицы были, пожалуй, оживленнѣе, нежели въ Римѣ, такъ что не будь небо такъ блѣдно, будто хорошо вымытый голубой ситецъ, и толпа не такъ молчалива, можно было бы подумать, что они не покидали благословен-

85

Страница книги «Граф Калиостро»
1918

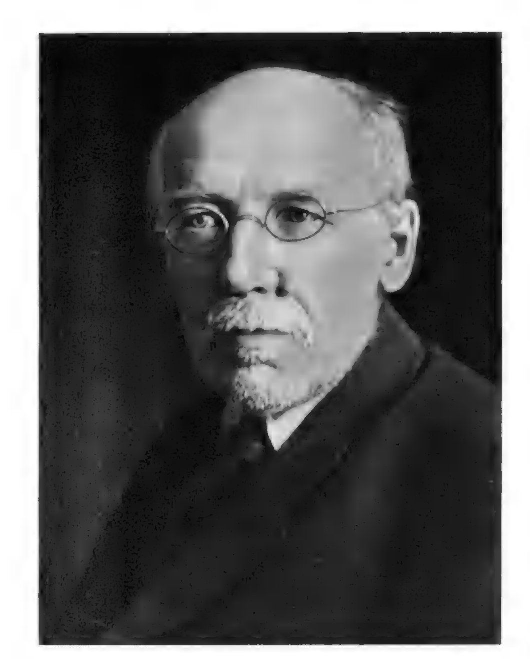
Ребус «Сто рож». 1918

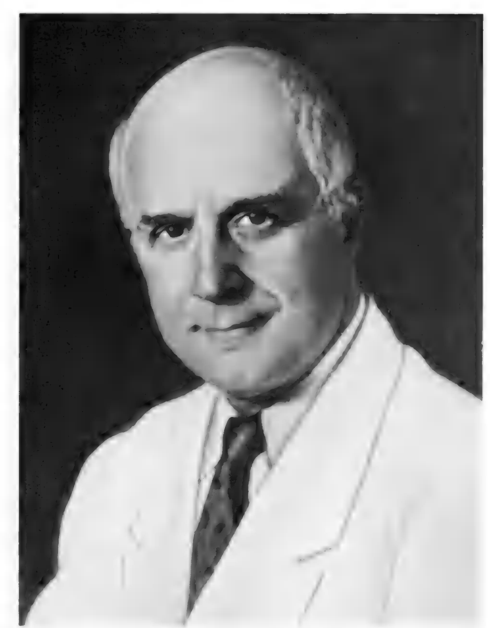
Петербург. Ростральная колонна. 1929

Каунас. Костел Шаричай. 1931

М. В. Добужинский и М. А. Чехов
Фот. нач. 1930-х гг.

Ф. Сологуб. Фот. нач. 1920-х гг.
М. М. Фокин. Фот. 1930-х гг.
А. М. Ремизов. Фот. 1900-х гг.





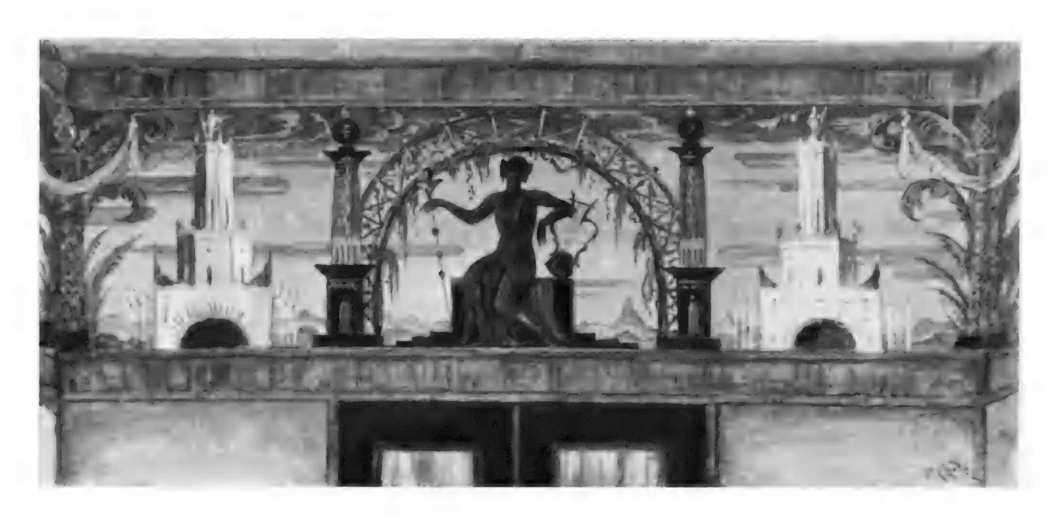
Эскиз декорации к «Сорочинской ярмарке». 1941

Эскиз занавеса «Война» к «Войне и миру». 1947

Эскиз декорации к «Бесам». 1939

Эскиз занавеса «Мир» к «Войне и миру». 1947

Ундина. 1940



Эскиз фриза. 1932

Комната в нью-йоркской квартире М. В. Добужинского. 1947

Л. Ф. Мясин, М. В. Добужинский, Н. А. Бенуа
Фот. 1952 г.

М. В. Добужинский
Фот. 1952 г.

Чтобы все выставочные залы привести в еще более парадный и как бы «жилой» вид, их надо было обставить соответствующей эпохе мебелью и старинными предметами искусства, и эту задачу Дягилев поручил мне. Нашлись прежде всего в самом Таврическом дворце и в сараях на берегу Невы огромные склады мебели начала XIX в., а также множество декоративных украшений — остатки прежних празднеств во дворце — золоченые орлы, трофеи и короны екатерининского времени, которые пригодились для убранства выставки. Но главная моя миссия состояла в объезде всех императорских дворцов Петербурга для выбора нужных вещей. Не очень легкая задача эта была мне, конечно, крайне интересна. Мне был дан в помощь реставратор Эрмитажа, толстый Сидоров, который знал все дворцы, и мы с ним разъезжали по всему Петербургу на извозчиках (автомобилей еще не было) с бумагой от министерства двора, открывавшей доступ всюду. Я побывал и во дворцах, мало кому известных и давно пустовавших, как, например, в маленьком Петровском на Петровском острове, вскоре сгоревшем дотла, в Екатерингофском, а также в Елагинском и Каменноостровском. Больше всего мы взяли из Зимнего дворца — обошел все его колоссальные залы — и почти ничего из Аничковского: там вся мебель оказалась на удивление банальной, а подчас и безобразной — изделия Мельцера в квазирусском стиле с полотенцами и петухами. Я воспользовался случаем и зашел в не доступный никому кабинет Александра III, огромную и пренеуютную комнату, занимавшую весь фасад дворца вдоль Невского и сохранявшуюся в том виде, как и при его жизни. Там было много семейных фотографий и групп, где члены царской фамилии сняты были в штатском виде, и я подивился гигантскому умывальнику, во всю стену в конце кабинета, — точно могучий царь смывал весь обильный пот своих трудов в этом lavabo *. В деревянном Екатеринингофском загородном дворце мы нашли необыкновенно пышную мебель елизаветинского времени, черную с золотом, расписанную в китайском духе, которая была в крайне плачевном состоянии: крыша дворца протекла, и в частности вода капала на один замечательный стол, и, кажется, только тут управляющий это заметил. Из очаровательного Елагинского дворца на Островах мы могли взять изящную мебель карельской березы павловского времени, а Каменноостровский дворец принцессы Альтенбургской оказался переполненным великолепной ампирной мебелью, белой с золотом, сделанной по рисункам Росси, которая особенно украсила Историческую выставку. (В тот солнечный зимний день большой белый зал Каменноостровского дворца был, помнится, сказочно красив — весь в прозрачном хрустале — с вазами и люстрами, а в огромные окна, до полу, глядел заиндевевший парк.) Попутно во всех дворцах я делал наброски всего примечательного.

Еще задолго до начала работ по устройству выставочных зал стали прибывать ящики с портретами со всех концов России и ими начали заполняться все помещения Таврического дворца. Я часто присутствовал при том, как вынимали картины из вороха стружек и сортировали их, и

* Умывальнике (*франц.*).

было много сюрпризов и любований, а держать в руках и временно, так сказать, «обладать» каким-нибудь Боровиковским или Росленом и рассматривать эти портреты вплотную было огромным удовольствием. Тут я видел Дягилева во всем его блеске. Портреты часто бывали анонимные, и тогда приходилось устанавливать и авторство художника, и личность изображаемых персон, среди устроителей бывали разногласия и споры. Дягилев же поражал своей необыкновенной интуицией в определениях, всегда безошибочных, поражал и памятью и вообще всеми своими сведениями в области портретной живописи [12]. Многие портреты из огромного количества присланного были забракованы. Развеска колоссального количества портретов была задачей весьма сложной, но Дягилев имел долголетний опыт и всем руководил, входя, как всегда, в мельчайшие детали.

Был трагикомический случай: водружали один громадный портрет Александра I, и рабочий, возясь с его прикреплением, сорвался с лестницы и провалился сквозь холст, сделав во чреве императора огромную дыру. Произошел невероятный переполох, и Дягилев, поспешивший на место катастрофы, первым делом спросил: «Не сломал ли себе шею этот несчастный?» Но рабочий оказался жив и невредим и получил щедро на чай, а невозмутимый толстый Сидоров, мой «гид», случившийся тут же, на моих глазах сразу же начал операцию с «Александром I». Он так быстро зачинил свежую рану, растянув портрет на мраморном столе и загладив утюгом рубцы, что все поражены были его искусством. После окончательной ретушевки никаких следов не осталось, и казенное учреждение, от которого был получен портрет, так и не узнало о случае и не могло ничего заметить.

Перед открытием выставки, когда уже кончались работы по развеске портретов, мебель, привезенная из всех дворцов, мной была распределена по соответствующим залам и очень оживила выставку. Особенно всех восхитила елизаветинская китайщина, найденная мной в Екатерингофском дворце, — этот раритет никому не был известен. Помимо огромного художественного наслаждения от дивных портретов, собранных на выставке, само ее декоративное устройство могло удовлетворить самый требовательный вкус — тут все было *подлинное* и все было, как и подобало духу «Мира искусства», который там царил, «выдержано в стиле». Я был рад приложить собственную руку к этому устройству, хотя мое участие выразилось лишь в немногих мелочах — маленьких плакатах, обозначающих в каждом зале его эпоху, памятной этикетке на каждом портрете и в других графических работах. Я сделал, кроме того, по просьбе Дягилева большой рисунок на пергаменте, украсивший адрес, поднесенный устроителями Исторической выставки вел. кн. Николаю Михайловичу [13].

Историческая выставка портретов открылась 6 марта 1905 г. Дягилев сумел устроить праздник открытия с большой торжественностью. Но и сама выставка была в нашей жизни настоящим праздником искусства [...]

Летом 1905 г. вспыхнула революция, и погибло множество предметов искусства и семейных реликвий. По счастью, некоторые портреты были

спасены именно тем, что были отосланы на нашу Историческую выставку в Петербурге.

Для русской художественной культуры выставка имела очень большое значение: она дала возможность новых художественных сопоставлений и разных оценок, на ней было сделано и немало открытий, так как множество портретов было выставлено впервые. Целый ряд художников, в том числе Н. Ге и Крамской, показались в ином свете, более значительными и привлекательными по живописи и тому, что особенно свойственно русскому портретному искусству, — психологичности или, точнее, душевности. С этой точки зрения можно было по-новому оценить на выставке, между прочим, Винтергальтера [14], работавшего в России в 1840-х годах. Кисти этого блестящего салонного портретиста Второй Империи, часто слишком нарядного и эффектного, принадлежал портрет княгини Е. К. Воронцовой, той, к которой в ее молодости был неравнодушен Пушкин, — совершенно исключительный для этого художника по живописи, простоте, жизненности и необыкновенному очарованию. Я подолгу простаивал перед этим портретом...

На выставке, наряду с русскими художниками, фигурировали все наиболее выдающиеся иностранные портретисты, работавшие в России с начала XVIII в. и запечатлевшие многих представителей русской царствующей династии, аристократии и знаменитых людей. Особенно поражали всех на выставке портреты Рослена по их мастерству и выразительности. Выставка с очевидностью доказывала, что наши портретисты того же XVIII в. — Левицкий, Боровиковский, Шубин, Щукин, Рокотов и более позднего времени, как братья Брюлловы, Кипренский, Тропинин, Варнек, Соколов, стоят на уровне лучших европейских — их современников.

Несмотря на все старания Дягилева и вел. кн. Николая Михайловича, идея — создать из всего, так счастливо собранного, музей — не осуществилась [15]. Шла японская война, разрасталась революция, и правительству было не до этого, и по закрытии выставки почти все портреты были развезены по своим местам, за исключением некоторых дворцовых портретов, переданных в Русский музей Александра III. Был издан очень тщательно составленный каталог [16], над которым работали многие сотрудники Дягилева. Каталог этот, изданный в нескольких частях, был, к сожалению, без репродукций, но многие портреты, как и интерьер выставки и боскеты Бакста, были увековечены на открытых письмах Красного Креста. Лучшим же памятником замечательного события явилось издание вел. кн. Николая Михайловича «Русские портреты». Оно было напечатано в 5 томах с великолепными воспроизведениями портретов (издание это было закончено в 1909 г.).

Единственный (и несправедливый) упрек, который делали Дягилеву по поводу выставки, был в отсутствии на ней многих художников-передвижников. Но он предпочитал, чтобы выставка выиграла в качестве, хотя бы и за счет исторической полноты, да и многие портретисты той эпохи (1870—1880 гг.) весьма бы потеряли от соседства с их собратьями — Крамским или Репиным: оба последние были хорошо представлены на выставке, как и прославленный портретист того времени Констан[тин]

Маковский. Своей портретной выставкой Дягилев окончательно завоевал и привлек на свою сторону общественное мнение. После многолетней борьбы, которую он вел вместе с «Миром искусства» против косности и отсталости нашей в искусстве, это был его заслуженный триумф. Помимо своего огромного художественного значения, Портретная выставка Таврического дворца была и *исторической*. Эта незабываемая «ассамблея» изображений представителей всего петербургского периода нашей жизни, придворной, официальной и интимной, была как бы история этого времени и его быта в лицах.

«Не чувствуете ли вы, — говорил Дягилев в упомянутой речи по поводу выставки, — что длинная галерея портретов великих и малых людей, которыми я постарался заселить великолепные залы Таврического дворца, есть грандиозный и убедительный итог, подводимый блестящему, но, увы, омертвевшему периоду нашей истории...» По его словам, во время его «жадных странствий» он особенно убедился в том, что мы живем в страшную пору перелома: «Мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости. Я уверен, что вы свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой, неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас отметет...» Слова эти оказались во многом пророческими...

Закрылась выставка раньше предполагаемого срока, так как Таврический дворец был отдан под Государственную Думу и должен был в спешном порядке перестраиваться. Увы, новый зал Думы, бесстильный и некрасивый, представлял большой контраст со всем тем, что блистало великолепием на том же самом месте. Лишь большой колонный зал, где перед этим были развешаны великолепные портреты екатерининского времени, остался почти нетронутым, и он стал прозаическим и шумным «кулуаром» нашего недолговечного парламента.

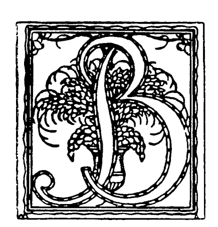
Историческая портретная выставка была заключением всей художественной деятельности Дягилева в России [17]. С 1906 г. он начал за границей новую блестящую деятельность — ознакомление Запада с русским искусством, которое одержало ряд побед и, можно сказать, покорило Европу. Он начал с концертов русской музыки и русских оперных спектаклей и одновременно с большой ретроспективной русской выставки [18] в Париже (Grand Palais *) и затем в Венеции и в Берлине, на которой были и многие портреты с выставки в Таврическом дворце. С 1909 же года, то есть спустя четыре года после Исторической выставки в Петербурге, он, как известно, всецело отдался пропаганде в Европе русского балетного искусства. «Saisons Russes» ** Дягилева давались ежегодно в Париже, Лондоне, Берлине, Барселоне и продолжались два десятилетия, до самой его смерти, на 57-м году его замечательной жизни.

Зимой 1954—1955 гг. в Лондоне была выставка, посвященная Дягилеву, по случаю 25-летия со дня его смерти, имевшая неслыханный успех

* В Большом дворце (*франц.*).
** «Русские сезоны» (*франц.*).

(больше 100 тыс[яч] посетителей). Там было собрано все, что касалось его русских балетных сезонов за границей, и были выставлены театральные эскизы всех художников, работавших с ним, начиная с Ал[ександра] Бенуа и Бакста и кончая Пикассо и Руо. На выставке память Дягилева была прославлена достойно, но лишь как вдохновителя балета и пропагандиста нового в искусстве. Все же, что было им сделано для искусства раньше, в России, было упомянуто лишь вскользь в каталоге, и не было на выставке никакого следа самого Петербурга — художественной родины Дягилева, где был источник и всех его балетных начинаний в Европе. А главное, — не было отмечено то, что в Дягилеве являлось таким исключительным: широта его вкуса, ибо рядом с его увлечением и интересом к «последнему слову» в искусстве [19], он всю жизнь, до конца, оставался верен своей любви к XVIII в., к старинной музыке и к Чайковскому...

РЕМИЗОВСКОЕ «БЕСОВСКОЕ ДЕЙСТВО»



В октябре 1907 г., когда уже почти совсем была готова моя работа для евреиновского «Старинного театра» [1], однажды вдруг явился ко мне в министерство путей сообщения (где я служил) Ф. Ф. Комиссаржевский [2], чтобы поговорить о деле: мне предлагается постановка в театре Комиссаржевской [3] «Бесовского действа» Алексея Ремизова — сделать все декорации и костюмы. Срок был дан очень короткий. Я узнал также, что пьесу будет ставить Мейерхольд и что меня «сосватал» Ремизов.

Предложение меня взволновало и обрадовало, а вели мы переговоры с Ф[едором] Ф[едоровичем] о прекрасном в самом непоэтичном месте, в унылом коридоре, примостясь в углу на подоконнике. От Комиссаржевского я узнал в общих чертах о самой пьесе, — что она вроде древнерусской мистерии, где художнику открывается интереснейшая задача показать на сцене в ремизовском спектакле фантастический мир бесов, ангелов, грешников и грешниц, ад и само «бесовское действие над некиим мужем», как гласил подзаголовок пьесы (он был вычеркнут цензурой! [4]).

Я знал, что Ремизов — великий эрудит и книгочей и замечательный знаток русского фольклора. Пьеса, как потом он рассказывал мне, была основана на определенном древнерусском источнике — киевском «Патерике» [5] («Жития печерских угодников»), а именно на житии Моисея Угрина, конечно переработанного Ремизовым в его, ремизовском духе. С Ремизовым мы были знакомы уже года два, познакомились у моего приятеля Сюннерберга (моего «Человека в очках»), где я встречался

с Федором Сологубом, Чулковым и Мейерхольдом, только что приехавшим тогда в Петербург. То, что писал Ремизов, мне очень нравилось, многое было близко моим настроениям и вкусу. Я люблю его небольшие произведения, всегда филигранно отделанные, с замечательными словечками, полные юмора и необыкновенной душевной теплоты. Особенно я был очарован его «Посолонью»[6], где столько было и нежного, и загадочного, и смешного.

Я нередко к нему заходил на его узкий Казачий переулок[7], около Фонтанки, с высокими мрачными домами (на одном брандмауэре саженными буквами было выведено: «здаютца квартеры»), а он меня стал навещать в моем не менее мрачном «питерском месте» — я жил в 7-й роте Измайловского полка. Мне с Ремизовым всегда было интересно, забавно и очень уютно. Женат он был на Серафиме Павловне Довгелло — она была редкой у нас специалисткой по русской палеографии, а сам он был большим искусником («уметником» по-старинному) каллиграфии. Его уверенные шрифты в стиле XVII в. были неподражаемы! С Серафимой Павловной иногда было интересно поговорить на тему о наших литовских пращурах — она принадлежала, как и я, к старинному литовскому роду. С Ремизовым меня связывала наша общая с ним любовь ко всему курьезному и по-детски наивному и особенно к тому, что мы оба любили в русском народном творчестве, — к лубочным картинкам и к самодельным деревенским игрушкам. Лубочными картинками я интересовался еще студентом, и сам Стасов в Публичной библиотеке меня познакомил с томами Ровинского, а деревенские свистульки и деревянные куклы Троицкой лавры я начал собирать еще раньше, будучи гимназистом, — у меня составилась большая их коллекция (хотя и не столь замечательная, как у Ал. Бенуа и проф[ессора] Матэ — моих «конкурентов» по собиранию этих курьезов).

На квартире у Ремизова мы втроем с Мейерхольдом и стали обсуждать, как поставить «Бесовское действо» на сцене.

Когда я вчитался в пьесу и ознакомился с объяснениями Ремизова, мне не захотелось, как в «Старинном театре», делать какую-нибудь историческую реконструкцию народного лицедейства, а делать свободно, исходя из того, что могли дать мне обе мои любимые области русского искусства — лубок и народная игрушка. Я мало тогда знал икону, но и она могла дать очень много. Ремизов и Мейерхольд подход мой одобрили, я был окрылен этим, приступая к работе. Ремизов обладал умением по-своему оживить, делать *теперешними* народные образы, и в своих писаниях давал мне пример, как отнестись к задаче. Все мы взялись осуществлять «Бесовское действо» весело, и это настроение было лучшими «дрожжами».

Я держался очень близко к моим источникам, но позволил себе и «вольности» (декорация «Пролога», например, была «плод моей фантазии»)[8]. Но выдумки мои и отсебятины не выходили из рамок лубочного стиля[9], когда я старался показать на сцене ремизовские образы. Это было моей первой задачей.

Тут, как и в работе для «Старинного театра», я был совершенным новичком. Театр для меня был еще tabula rasa, разные сценические опыты

и поиски новых норм театра у нас только начинались, и Мейерхольд явился одним из первых новаторов [10].

В эти годы ничто не мешало быть «самим собою». Не было еще никаких примеров, «достойных подражания», и открывавшиеся в театре возможности казались безграничными. Роль пионера волновала необычайно, я вступал в театр с этим волнением и в настроении «изобретателя» [11].

Впервые испытывал я тот восхитительный подъем, который повторялся нередко позже, когда в работе (я всегда сам писал декорации [12]) приходилось все делать самому и забывать часы и усталость. С какой отвагой, не имея ни малейшего опыта, взялся я за писание декораций!

Декорационная мастерская была очень большая и удобная, а в помощники мне был дан Володя, театральный парнишка, умевший разводить краски и разбивать холст на квадраты, щелкая натертой углем веревкой. Рассказывали, что он однажды заснул на колосниках (закулисный мост над сценой) и оттуда упал на сцену посреди какого-то действия. От этого падения он стал несколько придурковатым, но это ему не помешало быть первым моим ментором по писанию декораций. Не зная, как взяться за дело, я порядком намучился над моей первой декорацией и рисовал, сидя на корточках. Нам с этим Володей никто не мешал, но и никто не помогал. Заходил изредка лишь Ф. Ф. Комиссаржевский, чтобы подгонять нас. Ввиду моей театральной неопытности он во время постановки очень помог мне как техник; Мейерхольда в этой роли не помню.

Декорацию всего спектакля я сделал двухъярусной, как родилась эта идея, я не совсем хорошо могу припомнить, кажется мне теперь, что автором ее Мейерхольд не был: в книгах, посвященных ему, «Бесовское действо» упоминается только вскользь, и конструкция сцены ему не приписывается. Я думаю, идея родилась у меня и Ремизова одновременно и, может быть, все-таки по ассоциации со средневековыми мистериями. Оркестра в пьесе не было (музыка М. Кузмина игралась за сценой). Таким образом, место, занимаемое музыкантами, могло быть также использовано для представления. Там, в этом нижнем ярусе, был «Ад» с рядом арок, как будто пещер, ведущих в подполье под пол сцены и освещенных «адским пламенем». Посредине оркестра тлел огонь в большой черной зубчатой короне, на сцену вели «лестницы-стремянки» для бесов, которые по ходу действия карабкались наверх из Ада.

Спектакль должен был начаться с пролога на самой сцене — «Прение Живота со Смертью». Пролог символизировал вечную борьбу жизни и смерти — и прообразом было у Ремизова русское сказание о непобедимом Анике-воине, которого поражает Смерть.

Для пролога я сделал черное небо, на нем Большую Медведицу из ее семи крупных звезд и комету, сияющий хвост которой раскинулся по всему небу; под созвездием, у самого горизонта, очень большой серп месяца. На земле, посреди [сцены], белый камень означал распутье. На сцену выходил тучный «Живот», подобие «Аники-воина» или «Бовы-Королевича», в пышных и неправдоподобных золотых латах и шлеме, с кривым мечом, в красной епанче. Играл его богатырь Нелидов, оглашая театр зычным, раскатистым голосом.

Смерть изображала Нарбекова, тоненькая актриса с тихим голоском. Появлялась она узко затянутая в черное трико, по которому были нарисованы белые кости скелета — согласно смешной лубочной анатомии. На череп была надета страшная маска с длинными седыми космами. Она несла песочные часы с крыльями, одной рукой опираясь на большую щербатую косу, а другой поддерживая развевающийся фиолетовый плащ. На сцене были еще испуганный оруженосец с копьем и щитом и два ангела — светлый и темный. Пролог кончался страшным поражением Живота и торжеством беззубой Смерти.

Пролог проходил на фоне спускного занавеса — сцена была неглубокая, а за декорацией пролога стояла уже другая декорация — самого «действа» — белая стена монастыря с башней и воротами в духе игрушек Троице-Сергиевой лавры, на черном небе из-за нее выглядывали золотые и синие купола и шпили. С одного бока стояла лилового цвета часовня с серебряной дверью, а с другой — слоистая гора с пещерой Змия — обе кулисы в иконном стиле. Посредине был сооружен колодезь, тоже, как стена, в «лаврском» стиле, с колонками и куполком. Тут происходило само «бесовское действо», искушение некоего мужа. Фигурировала соблазнительница, Грешная дева в пурпурной «робе», и появлялись из Ада разных мастей бесы и два главных: Аратарт и Тимелик (последнего играл известный артист Бравич; покорно, по моему эскизу, он загримировал лицо зеленой краской). Из горы вылезал Змей-Горыныч. В наступившем масляничном разгуле разноцветная толпа была наряжена мной в маски, сделанные по народным игрушкам зверей. Эти костюмы из всех были, пожалуй, самые удачные.

Во время моей работы я редко видел Веру Федоровну, для нее самой не было роли в «Бесовском действе», но я ей показывал все рисунки, и ее веселили мои выдумки. В это именно время назревал конфликт между ней и Мейерхольдом. Она разочаровалась в его «идеях» и захотела с ним расстаться — Мейерхольд ушел из театра среди работы над «Бесовским действом». История эта вызвала большой шум в газетах, и в конце концов между ними состоялся третейский суд [13].

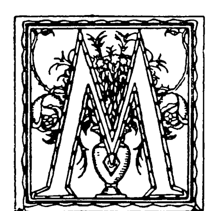
Чтобы спасти положение, в пьесу вошел Ф. Ф. Комиссаржевский, впервые как режиссер (таким образом, мы с ним в 1907 г. одновременно начали нашу театральную деятельность [14]). Больших изменений в плане постановки, выработанной Мейерхольдом, Ремизовым и мною, он не сделал, и мы дружно довели работу до конца.

Спектакль состоялся 4 декабря 1907 г., ровно через месяц после первого разговора Ф[едора] Ф[едоровича] со мной о «Бесовском действе».

Пьеса вызвала скандал. Публика проглядела все, что в пьесе было существенно, ее мистику и слезы сквозь смех. Публика возмутилась «издевательством над ней и балаганом», но мы с Ремизовым храбро выходили на аплодисменты части зрителей среди шума, свиста и негодующих выкриков. Нам было только забавно это первое театральное крещение. В газетах затем появились ругательные статьи и карикатуры [15]. Только Бенуа в «Московском еженедельнике» написал сочувственное слово [16].

Через две недели состоялась премьера «Старинного театра», и моя постановка пастурели «Робен и Марион» [17] меня поглотила всецело.

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ



осковский Художественный театр стал приезжать на гастроли в Петербург с 1904 г.[1], на 6-й год своего существования, и в нашем тесном кругу художников «Мира искусства», весьма театрально настроенных, его новые и свежие слова были приняты с громадным интересом.

В первые годы театр привозил чеховские пьесы, «Юлия Цезаря», «Царя Федора», «Доктора Штокмана», «Горе от ума» и др[угие], и то, что показал театр, по сравнению с тем, что большей частью царило в современной драме — с привычными шаблонами игры, неестественностью и декламацией, — было настоящим художественным откровением.

Все в Московском театре казалось необычным. Новым был уже его занавес в легких складках с изображением чайки — символа Художественного театра, не поднимавшийся, как всегда, а медленно раздвигавшийся, что сразу вводило в настроение «камерности» представления. В театре был запрещен вход в зрительный зал после начала действия (на что петербургская публика, привыкшая опаздывать, немало негодовала), и это придавало особенную серьезность спектаклю. Театр отменил и тот обычай, который теперь кажется невероятным: в тогдашних драматических театрах в антрактах обязательно играла музыка для развлечения публики, и эти вальсы и легкие вещи ничего общего с пьесой не имели. Озадачивало, что в театре не полагалось аплодисментов и вызовов, — это даже обижало публику. Нововведением было и то, что на программах не стояло, как всегда, «г-н» или «г-жа» такие-то, а И. М. Москвин, В. Л. Лужский. О. Л. Книппер, эти инициалы были и у игравших самые незначительные роли, что как бы выражало известное уважение к артистам. Слова «актер», «актриса» тут казались слишком грубыми.

Мы увидели на сцене не актеров, играющих «в публику», а подлинных живых людей, говорящих между собой обыкновенным неприподнятым тоном, как у себя дома, свободно двигающихся и даже поворачивающихся спиной к зрителю (что казалось многим особенно дерзким нововведением), и душевность, и простота их игры, и естественность полутонов и пауз трогали нас милой и правдивой интимностью. Даже артисты, играющие выходные и бессловесные роли, не были манекенами, как обычно, но и они создавали свой маленький художественный образ, не переигрывая при этом и оставаясь в общем ансамбле игры. Больше всего поражала именно эта слаженность ансамблей и любовная и тщательная законченность всего.

Знаменитые «настроения» театра создавались, помимо всего темпа игры, также тонким и изобретательным звуковым фоном, и «сверчки» москвичей сделались тогда крылатым словечком. Новыми были и необыкновенно искусные нюансы освещения, так помогавшие этим настроениям, изумляла и необыкновенная иллюзия солнечного света (как в «Юлии Цезаре»).

Изображая предельный реализм на сцене, театр отказывался от всякой условности и театральности. Для его духа это было логичным, но именно тут и было много такого, что нам, любившим в театре и его зрелищную сторону, казалось каким-то дефектом. Московский театр, показывая порой очень уютные и остроумно построенные интерьеры, точно боялся красочности и декоративности [2].

Живописная сторона его декораций или отсутствовала вообще или, как в «Юлии Цезаре», не поднималась выше Семирадского [3], а в «Царе Федоре» стояла лишь на уровне Конст[антина] Маковского, и очень многое нам, петербуржцам, искушенным в области стиля и историзма, казалось досадно несовершенным. Станиславский [4] гениально углубил задачи актера, но внешняя сторона постановок, по сравнению с его огромной реформой, не была на подобной высоте [5].

Тогда М[осковский] Х[удожественный] театр почти не выходил из пределов натурализма, хотя постепенно, но медленно его изживал и, идя своим путем, все же все время эволюционировал. В постоянных поисках был Станиславский, который являлся душой театра.

После первых петербургских гастролей Московского театра проходит несколько лет. За это время много нового созревает в художественном мире обеих столиц, и в театральной жизни наступает острейший период новшеств [6].

В общей волне М[осковский] Х[удожественный] театр ищет своего собственного обновления, и тогда происходит творческое сближение его с художниками петербургской культуры «Мира искусства» [7].

Это обращение Московского Художественного театра к петербуржцам, которое состоялось в 1909 г., в итоге, по существу, кажется особенно знаменательным. Наше сотрудничество явилось как бы одним из «мостов» между двумя такими различными мирами, какими были Петербург и Москва. Быт, психология и культура в каждой из столиц, которые и по облику своему были такими различными, имели свои особенности, и известно, каким вообще «чреватым» был этот замечательный дуализм русской жизни и истории.

В Петербурге уже создавалась тогда целая новая театральная культура. Налицо были уже новые художники театра, а «Мир искусства», как определенное течение, завоевывал уже общее признание.

Обращение театра к петербургским художникам было естественным и вполне назревшим шагом. Те, к кому обратился театр, были свежими людьми в театре, совершенно свободными от обычных традиций и ищущими нового.

Эти художники обладали серьезными знаниями разных исторических эпох и, главное (что было особенно ценно театру), — обладали чувством стиля.

В этом именно и требовалась помощь Московскому театру, который уже сам замечал и ошибки своего вкуса, и опасность «вариться в собственном соку», — ему мог угрожать тупик. Но мысль о привлечении этих художников в театре назревала медленно.

Почти все постановки, начиная с основания Художественного театра, были сделаны с участием художника Виктора Андреевича Симова, превосходно знавшего сцену и театральное освещение. Этот очень добросовестный и скромный художник дал все, что мог в обширном и разнообразном репертуаре театра, но не выходил из рамок того довольно бледного и бескровного реализма, который был у передвижников.

Лишь последние годы перед обращением театра к «Миру искусства» вошли в театр молодые московские художники Ульянов [8] («Драма жизни») и Егоров [9] («Жизнь человека» и «Синяя птица»); они внесли в эти постановки красочное оживление и темперамент.

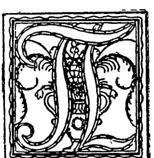
В московском окружении театра были настоящие его друзья, сочувствующие всем начинаниям театра, которые часто откровенно осуждали недостатки декоративной стороны постановок и давно советовали Станиславскому привлечь новые силы — именно петербургских художников «Мира искусства» [1*].

Есть основания думать, что Станиславский, привыкший работать с художниками, точно следовавшими его указаниям, долго колебался, боясь «засилья» этих новых художников [11] из-за слишком определенной их индивидуальности. Но, ближе познакомившись с нашим кругом, он, наоборот, увидел возможность самого интимного сближения.

Приглашение это явилось в московской театральной жизни первым случаем обращения Москвы к Петербургу, и не будет слишком громким сказать, что тут произошло, хотя и в специальной области театрального творчества, соприкосновение московской и петербургской культур.

Беспристрастно можно сказать, что результаты нашей связи с театром были поистине счастливыми. Удача была в том, что у нас с москвичами оказалась одна общая почва: все мы горели настоящей любовью к театру, а у меня лично каждая моя постановка была огромным подъемом, за радость которого я остался навсегда благодарным театру.

«МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ»



Первое знакомство Станиславского с нашим кругом художником «Мира искусства» произошло за год до нашего приглашения, — в 1908 г.[12] Станиславский, приехавший зимой того года в Петербург, побывал у Александра Бенуа, который был центром нашего круга, встретился со многими другими художниками (посетил, между прочим, и меня) и видел много наших работ. Все показывало большой интерес его к нашему искусству, но в этот приезд никаких разговоров о сотрудничестве не возникало.

Вскоре после этого, на Масляниц 1909 г., я был в Москве по выставочным делам и, вспомнив приглашение Станиславского побывать в Ху-

---

1* Думаю, что тут сыграло, между прочим, роль влияние Серова и Грабаря [10], которые были наполовину петербуржцами и являлись «мостом» между Петербургом и Москвой.

дожественном театре, был на «Синей птице», которая только что была поставлена.

Станиславский был необыкновенно мил и радушен, я сидел в партере рядом с ним и помню, как он внимательно следил за игрой и как порой лицо его расплывалось в улыбку. Такую же улыбку я у него видел впоследствии на репетициях и в самых драматических местах, когда он был доволен искренностью его артистов. В антракте он меня сводил на сцену и показал, как делаются разные сценические трюки, — в «Синей птице» они всех интриговали и поражали. Это была редкая честь для гостя: сцена в Художественном театре была «святое святых» — для публики совершенно недоступное место, так как за кулисы посторонние абсолютно не могли проникнуть.

На первой неделе Поста в МХТ устраивался всегда традиционный актерский капустник — «похмелье после Масляной», и я получил приглашение посетить это редкое зрелище. Капустники были закрытые, и [прошло] лишь два года, как театр стал на них пускать публику по особым приглашениям; хотя билеты раздавались с большим выбором, но присутствовала «вся Москва» — капустники становились событием сезона.

Душой всевозможных дурачеств, пародий и экспромтов был Никита Балиев [13] (игравший всегда только маленькие роли в театре), который был тогда в своем расцвете как выдумщик и балагур. Из капустников (и актерских вечеринок в доме Перцова), где, кроме Балиева, расточали свое весьма талантливое остроумие артист Н. Н. Званцев, режиссер Сулержицкий и весельчак, друг всей Москвы, скрипач Аверино, — и родилась впоследствии «Летучая мышь».

На этом капустнике я познакомился с очень многими артистами, впоследствии ставшими мне такими близкими и дорогими людьми.

В этот мой приезд в Москву Станиславский просил меня задержаться для важного, по его словам, разговора, который вскоре и состоялся в отдельном кабинете ресторана Эрмитаж. Кроме него и Немировича-Данченко [14], присутствовали Качалов [15], Лужский, Вишневский, Москвин, Леонидов [16] и О. Л. Книппер [17] — основатели и пайщики Художественного театра.

Разговор был действительно важный, и не только для меня, так как имел большие последствия в жизни театра: Станиславский к полной моей неожиданности предложил мне сделать постановку «Месяца в деревне» Тургенева и вместе с тем просил передать Александру Бенуа и другим моим коллегам по «Миру искусства» о желании театра соединиться с ними в непосредственной тесной работе.

Он и Немирович-Данченко мне объяснили, что Художественный театр не удовлетворен тем, что у них делается в смысле декораций, роли художника они хотят отвести гораздо большее место, хотят свежих людей и их «нового слова» и потому ждут от нас, столь ими ценимых за знание стилей и вкус, помощи и ближайшего сотрудничества.

Когда Станиславский высказал все эти пожелания, то, как ни обрадовало и ни взволновало это предложение, обращенное к нашей группе, я сам лично был искренне смущен предложением мне пьесы Тургенева.

Реализм на сцене мне представлялся тогда чем-то пресным, и я прежде всего подумал, что эта работа меня не захватит, что вообще будет неинтересно и я не справлюсь с задачей. Впрочем, думая так, я очень слабо помнил «Месяц в деревне» из чтения и никогда не видел его на сцене.

И тут я совершенно растерялся и не знал, что ответить. Сошлись на том, что я подумаю и напишу из Петербурга. В душе мне совершенно искренне казалось, что театр обращается не по адресу — Бакст или Сомов мне представлялись именно теми художниками, которые должны были бы поставить эту пьесу Тургенева.

Я уехал из Москвы с поручением передать нашей группе о чаяниях театра и с просьбой Станиславского сообщить, кто из нас и что именно хотел бы ставить в Художеств[енном] театре, кого вообще к чему клонит.

По приезде в Петербург я собрал моих друзей-художников и сообщил им о предложении.

Предложение театра всех чрезвычайно заинтересовало, и после всех наших разговоров я мог написать Станиславскому [18], что петербургские художники «Мира искусства» с радостью принимают предложение сотрудничества и что Бенуа интересуется Мольером, Рерих — Ибсеном, Кустодиев — Островским и Билибин — русскими историческими пьесами. Бакст же, о котором я думал, что он заинтересуется пьесой Тургенева, от своего Biedermayerzeit * уже в ту пору отошел и находился в увлечении Элладой и, хотя мечтал о постановке античной трагедии, не мог отозваться на предложение, так как был уже одной ногой в Париже (в 1909 г. начались «Русские сезоны» Дягилева). Сомов отказался вообще, потому что, хотя и был «записным театралом», но театром никогда не занимался, ибо ему казалась мучительной работа, где между его идеей и ее осуществлением стоит столько людей, что в театре неизбежно.

Что касается меня, то я признался Станиславскому, что мечтаю о Шекспире и Метерлинке, но что сделать «Месяц в деревне» готов... Я решился на это после того, как все мои друзья в один голос стали меня убеждать.

Эпоха Тургенева, особенно 1830—1840-е годы, была мне душевно близка — театр мог знать мои иллюстрации и картины на тему этих старых годов [20], — и довольно хорошо был знаком мне и помещичий быт: часто гостя с ранней юности в Тамбовской губернии у матери, я перевидал немало старых дворянских гнезд на их закате [21]. И хотя я был и не безоружен, у меня были все же невольные колебания.

На мое письмо, где я подробно о всем написал, я получил восторженный ответ от Станиславского [22], который предвидел в дальнейшем много плодов от связи с «Миром искусства», но в первую очередь, на ближайший сезон намечался «Месяц в деревне», и мне было предложено приступить к этой работе теперь же и приехать для разговоров в Москву, что я и сделал, предварительно вчитавшись в пьесу. В ней я открыл много меня даже взволновавшего.

---

* Период стиля бидермейер [19] (*нем.*).

Таким образом, судьба пожелала, чтобы я первым из «Мира искусства» вступил в тесное общение с Московским Художественным театром, и 1909 год стал для меня моим «историческим» годом. Станиславский ввел меня в самую интимную сторону работы, и с тех пор я мог назвать себя его учеником. Я имел счастье и лично сблизиться с этим замечательным человеком.

С этого времени в течение восьми лет лишь с немногими перерывами продолжалась моя работа с театром, я стал жить подолгу в совершенно новом для меня мире — Москве — и, можно сказать, вошел в «лоно» Художеств[енного] театра.

Связь с «Миром искусства» выразилась за период с 1909 по 1917 г. в семнадцати постановках, сделанных в театре Добужинским, Рерихом, Бенуа и Кустодиевым (в порядке начала их работ) 2*. Бенуа, кроме того, принимал самое ближайшее участие и в режиссуре. Долговременное сотрудничество его, человека исключительной культуры и дарований, зачинателя самого «Мира искусства», следует особенно отметить.

В Москву я приехал по вызову Станиславского в марте того же 1909 г. За это первое мое «деловое» пребывание я успел ознакомиться с очень многими постановками театра — Станиславский очень хотел, чтобы я узнал все, что они делали. Я особенно был восхищен «Тремя сестрами» и еще больше «Вишневым садом». Я был в легком угаре от этой близости к театру, и хотелось даже прощать ему те недочеты, которые я и раньше видел, а теперь особенно от них страдал. Разбираясь в этих «ошибках», я вскоре понял главную их причину: художник, работавший в театре, был чересчур связан всевозможными указаниями режиссера и работал как бы под его диктовку, и собственное творчество проявить было трудно. Тот метод работы, который теперь мне предложил Станиславский, был совершенно иным, и, главное, я увидал, что у него было *доверие* к художнику, которое могло только окрылять.

Самим Станиславским я был совершенно очарован, что для знавших его лично понятно. Беседы наши и работа над «Месяцем в деревне» происходили всегда у него в Каретном ряду [24] в самой интимной обстановке.

В год «Месяца в деревне» Станиславскому было ровно 50 лет [25]. Седая его голова, необыкновенно густые черные брови и огромная статная фигура (он был головой выше меня) были необыкновенно оригинальны. Он долго носил пушистые черные усы, но в то время был брит, и лицо его напоминало портрет вельможи екатерининского или александровского времени. При всей импозантности и великолепии его фигуры (в этом он

2* Добужинским: 1909 — «Месяц в деревне»; 1912 — «Нахлебник», «Где тонко, там и рвется» и «Провинциалка»; 1913 — «Николай Ставрогин»; 1914 — «Горе от ума»; 1915 — «Будет радость»; 1916 — «Село Степанчиково». Рерихом: 1912 — «Пер Гюнт». Александром Бенуа: 1913 — «Брак поневоле» и «Мнимый больной»; 1914 — «Хозяйка гостиницы»; 1915 — «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы». Кустодиевым: 1914 — «Смерть Пазухина»; 1915 — «Осенние скрипки». Постановки, законченные в эскизах, но по разным причинам не осуществленные [23], Добужинского: 1911 — «Завтрак у предводителя»; 1913 — «Коварство и любовь»; 1916—1917 — «Роза и крест». Бенуа: «Тартюф» (кажется, 1917 г.).

напоминал Шаляпина) и удивительно красивом голосе[3*], в котором порой могли звучать властные ноты, — в облике его было нечто на редкость милое и приветливое, иногда даже до странности застенчивое, и всем знакомая вежливость его иногда даже бывала трогательно забавной. Типично русского в его внешности казалось мало — недаром его бабка была француженкой, чем он, кажется, немного гордился.

Происходя из знатной московской купеческой семьи Алексеевых (его родственник был известный московский городской голова Алексеев), он, будучи директором театра, не терял связи со своей наследственной фабрикой. Это было очень курьезно и по-московски — в какой-то определенный день месяца он удалялся от театральных дел и занимался на своей фабрике золотых ниток и канители. В театре говорили с уважением: «Старик на фабрике» — и даже не острили над этой канителью. Вне театра об этом мало кто знал, а кто знал, находил это естественным и почтенным.

С Константином Сергеевичем, несмотря на порядочную разницу лет, у меня сразу возникло большое душевное сближение. Он меня мало стеснял и умел необыкновенно уютно беседовать.

Задача, которая стояла передо мною в «Месяце в деревне», была гораздо глубже и больше, чем просто создать «красивую рамку» пьесы. Я вошел в совершенно новую и исключительную атмосферу работы, и то, что открывал мне Станиславский, было огромной для меня школой.

Как я уже упоминал, «Месяца в деревне» я никогда не видел на сцене, хотя пьеса часто шла в Александринке[26] с Савиной, но это было лучше, так как [я] мог подойти к задаче совсем свежо. «Месяц в деревне» был Станиславским несколько сокращен — были выпущены некоторые слишком большие длинноты, особенно в монологах. Сделано это было с большой тщательностью и обдуманностью.

С самого начала, когда мы с ним стали вчитываться в каждый акт и разбирать пьесу, он предварил меня, что пусть меня не связывают ремарки Тургенева, описывающие каждый акт, — где дверь, где окно и т. д., ибо это отголосок традиционных театральных декораций того времени[27], чего нет надобности держаться, и потому мне открывалась тут возможность разнообразных выдумок.

Но Станиславский, вводя меня в мои задачи и ожидая от меня моих идей, с самого начала разъяснил мне, что декорация, вернее, план сцены должен быть органически связан с действием и что тут тесно сплетаются одновременно режиссерские и художественные соображения.

На очень многое у меня открылись глаза, когда он сказал мне: «Декорация должна как бы вырастать из пола», и этот «половой вопрос», как он, шутя, говорил, и был самым главным сначала, который надо было нам совместно решить, обсудив все планировочные места, выходы и «опорные пункты» игры каждого акта.

В то же время он ждал от меня, чтобы в конечном итоге декорация отвечала духу пьесы и смыслу ее, в данном случае — картине уютной и

[3*] В молодости он обладал прекрасным басом и учился пению у известного певца Ф. П. Комиссаржевского, тогда профессора Московской консерватории.

тихой помещичьей жизни, где в доме все места «насижены», все устойчиво и куда врывается «буря», но, когда она утихает, все остается на своем месте, и жизнь опять течет по прежнему руслу.

С эскизами Станиславский меня не торопил, он просил приносить сначала наброски «карандашиком на кусочке бумажки», как он говорил, и мы вместе комбинировали всевозможные мизансцены[28]. Такой способ работы делал ее особенно интересной и давал возможность всякой изобретательности, но шел я не только одной логикой. Как художнику, мне естественно было исходить от формы, «начинать с конца», представлять себе как результат и самую декорацию, думать и о чисто декоративном впечатлении от нее, но думал о ней я и как режиссер, чтобы она помогала актеру. Моя работа шла одновременно в этих двух направлениях.

Об этой первой стадии нашей совместной работы над «Месяцем в деревне» Станиславский подробно и очень тепло вспоминает в своей книге «Моя жизнь в искусстве»[4*]. Между прочим, он пишет, что тогда «хитрил» с художником, незаметно для него наводил его на нужные идеи[30], впрочем не насилуя при этом его воображения.

Но я отлично помню, *что* именно принадлежит моей собственной выдумке и что часто бывало моей интуитивной находкой. «Хитрить» мне не приходило в голову, но мои мысли как раз очень часто счастливо совпадали и с его мыслями.

Такими «осенившими» меня чисто декоративными идеями была полукруглая зала с симметрично расставленной мебелью и угловая диванная. Эта симметрия и «уравновешенность», которая так типична для интерьера русского ампира, отвечала и намерениям Станиславского в этой постановке создать атмосферу спокойствия и дать внешнюю неподвижность актерам при всей внутренней напряженности чувства и как бы «пригвоздить» их к местам. Этот характер игры был одним из этапов в режиссерском творчестве Станиславского. Мой план оказался и тут подходящим для темпа пьесы.

Вся постановка «Месяца в деревне» оказалась построенной на симметрии.

Но принцип этот (я это подчеркиваю) не был предвзятым и надуманным теоретически, не во имя симметрии были сделаны мои декорации, она родилась сама собой во время нашей совместной работы со Станиславским и была подсказана внутренним духом действия, вылилась из режиссерских задач, а внешне была у меня навеяна чисто интуитивным декоративным воображением и воспоминаниями. Но было как бы чудо в том, что произошло слияние всего этого. Незаметно для себя в этой постановке мы вернулись к забытой, но испокон века существовавшей в театре симметрической декорации. Но теперь, после реалистических декораций Художественного театра, это показалось новым и свежим, и симметрия действительно могла дать стройность и архитектурность постановке «Месяца в деревне».

[4*] К сожалению, в английском переводе книга издана в сокращенном виде[29], и именно эти страницы, столь дорогие мне, там отсутствуют.

Дальнейшая разработка моих проектов была уже всецело в моих руках. Тут Станиславский предоставил мне полную свободу.

Я уже носил в себе тогда чувство «художественной экономии» и вкус к «минимуму» на сцене, и в этой работе я старался отказаться от декоративных излишеств, которые так бывают соблазнительны в театре, но отвлекают внимание зрителя от актера и ему самому мешают. Эта внутренняя добровольная самодисциплина явилась и следствием всего того, что я вынес из бесед со Станиславским. В них мне открывалось много нового, что, впрочем, отвечало и моим собственным предчувствиям, и все это делалось тем фундаментом, которому я старался быть верным и остался верным и в будущем[31].

В работе для «Месяца» меня, конечно, волновало выразить и лирическое настроение пьесы, и при той любви, которая у меня рождалась и росла к ней, это выходило само собой и было естественным. Как это делалось, самому мне труднее всего объяснить.

Для тона пьесы была недопустима какая-либо подчеркнутость. Были уместны лишь «намеки». Мирной деревенской жизни в «Месяце» грозит душевная буря. И на стенах голубой гостиной меня «осенило» сделать две большие картины: морской шторм в духе Жозефа Верне и извержение Везувия. Эти темы были привычны и типичны именно для русского помещичьего интерьера, это исключало их нарочитость, но в то же время давало намек умеющим видеть и создавало известное настроение акту.

Чтобы создать на сцене помещичий дом 1840-х годов, было изобилие всяческих материалов. Помогали мне и впечатления виденного в русских поместьях (так, например, беседка из старых лип, использованная в декорации сада, была в имении моей матери). Разумеется, я не имел в виду никакого определенного имения, и дом Ислаевых был плодом моей фантазии.

Эскизами я занялся зимой в Петербурге, и, когда в мае театр приехал на гастроли, они были почти готовы[32]. Рисунки костюмов и бутафории я должен был сделать летом.

К концу пребывания театра в Петербурге можно было приступить к исполнению декораций.

В Петербурге я все лето был занят писанием декораций. Была нанята знакомая мне раньше большая мастерская в закрывшемся уже тогда театре В. Ф. Комиссаржевской, и в помощники я себе взял опытного и милейшего Н. Б. Шарбе[33], которого мне рекомендовал Бакст и с которым мы все от начала до конца написали.

Я часто оставался ночевать в пустом театре, где была мне устроена маленькая комната, и ночью приходилось ощупью идти через темную сцену, натыкаясь на кулисы, и слышать, как бегают крысы, а иногда вдруг, шурша, развертывалась висячая декорация, и это было довольно романтично. Спичку я зажигать боялся из-за страха, не дай бог, пожара. Я так уставал, что крепко засыпал на своем диванчике под музыку, доносившуюся из соседнего увеселительного сада. И эта музыка, томительные белые ночи, чахлые березки под окном — все очень поэтично связалось в памяти с этим летом и моим «Месяцем в деревне».

Я отдыхал на даче в Ораниенбауме, где за лето нарисовал все костюмы и рисунки мебели и еще успел съездить к моей матери в Кирсанов, и тамошние кущи рощ и полосатые нивы мне пригодились для моей декорации сада.

В конце августа все декорации были уже на месте, и меня пригласили в Москву, чтобы их проверить и проверить костюмы. Тогда же должны были начаться уже и репетиции «Месяца в деревне».

Я приехал с вокзала прямо в театр. В зрительном зале меня уже ждал Станиславский и вся труппа, и была повешена и освещена декорация сада, и какой был для меня сюрприз и какое я испытал волнение, когда вдруг при моем входе в зал все стали мне долго и горячо аплодировать...

Станиславский подошел ко мне и благодарил меня. Я был как в тумане. Мне говорили, что «таких декораций еще в театре не было», и я видел по улыбкам и приветливым глазам, как искренно все радовались.

Мне самому эта декорация, которую я видел лишь на полу мастерской, теперь освещенная так, как умели это делать только в Художественном театре, показалась ожившей и полной прозрачного воздуха, и я убедился, что был прав в технике ее почти «графической» живописи. В моем сознании это был как бы выдержанный экзамен.

Я остановился было в гостинице, но Станиславский меня сразу же попросил переехать к нему, и с тех пор в течение нескольких лет каждый раз, приезжая в Москву, я направлялся с вокзала прямо к нему, в Каретный ряд.

Мне была дана маленькая тихая комната с отдельным ходом с лестницы и с видом на дворовые крыши, где ворковали голуби, которая и прозвана была с тех пор в семье Станиславского «комнатой Добужинского» [34]. Они снимали целый особняк, настоящий московский, с просторными комнатами, всегда зимой жарко натопленными, и с деревянной широкой лестницей, увешанной бутафорским оружием. Обстановки в доме, собственно, никакой не было, стояли какие-то гигантские готические шкапы (кажется, оставшиеся от всерьез сделанной бутафории «Уриеля Акосты»), и все было большое, под стать хозяину. Стены оставались голые, лишь впоследствии в столовой сиротливо висел подаренный мной Станиславскому итальянский этюд [35].

Старый его камердинер, очень милый старик с седыми усами, Василий Алексеевич, весь день шаркал туфлями и трогательно заботился обо мне, совсем как о члене семьи, любил побеседовать, и было уютно, что его фамилия тоже Алексеев, какой была настоящая фамилия Станиславского.

С семьей Станиславского у меня создались самые дружеские отношения, которые остались на всю жизнь.

Утренний чай мы наспех пили всегда вместе с К[онстантином] С[ергеевичем] и затем на извозчике, которого он звал с подъезда зычным голосом, ехали в театр. Станиславский трусил каждого перекрестка, ненавидел быструю езду и всегда препирался с извозчиком, хватая его за кушак. Великолепная фигура его всегда обращала на себя общее внимание, и ехать с ним как-то было даже неловко. Я любил всегда, и все будущие

годы, объединяться с К[онстантином] С[ергеевичем] по вечерам, после спектакля. Нас ждал самовар и всякая холодная закуска, на которую К[онстантин] С[ергеевич] обыкновенно набрасывался: «Я, собственно говоря, обжора».

Очень часто тогда приезжал кто-нибудь из театра — Ольга Леонардовна Книппер, Москвин, одно время зачастил Качалов, бывал и А. А. Стахович, — и никогда Вл[адимир] Ив[анович] Немирович-Данченко. Во время «Месяца в деревне» я всегда встречал у К[онстантина] С[ергеевича] маленького живого Суллержицкого, Сулера, как его звали в театре, человека необыкновенно талантливого на все руки, веселого и забавного собеседника. Перед тем как отдаться театру, у него была совершенно необыкновенная жизнь: он был очень любим Львом Толстым, был преданный его последователь, и, когда духоборы, которым помогал Толстой, переселились в Канаду [36], он туда их сопровождал. Об этом и вообще о себе и Льве Николаевиче он рассказывал замечательные вещи.

Мы засиживались иногда до очень позднего часа и часто по уходе гостей еще продолжали беседовать вдвоем с К[онстантином] С[ергеевичем]. Именно тогда, в эти ночные часы, обсуждались разные будущие проекты. Однажды, в позднейшее время, мы с К[онстантином] С[ергеевичем] несколько ночей подряд фантазировали на тему, какие «вообще» могут быть декорации в театре — писаные, ширмовые, архитектурные, драпировочные, проекционные и т. д. со всякими их комбинациями и вариантами. К сожалению, у меня не сохранились сложнейшие и довольно чудаческие диаграммы, наброски и чертежи, которые мы тут делали.

У меня было много работы в самом театре — по установке декораций, их освещению и наблюдению за выполнением мебели (которая вся делалась по моим рисункам) и костюмов. Репетиции шли в моих декорациях, и актеры репетировали часто в костюмах. На репетициях «Месяца» я постоянно присутствовал, и работа Станиславского мне была бесконечно интересна [37]. Во время игры он все время делал заметки и по окончании отдельной сцены или целого акта разбирал игру каждого артиста в присутствии всех остальных. Я не помню, чтобы были какие-нибудь нелады. Эта постановка создавалась удивительно гладко.

Станиславский был в самом разгаре своих исканий и постепенно создавал свою систему, работая над актерами. На репетициях я знакомился с его идеями, но мне, непосвященному, удавалось улавливать лишь отрывки. То, что называлось «переживаниями», и ходячие тогда выражения «круг» и «сквозное действие» — постепенно все делалось понятным именно на репетициях, где я видел, как ставились и разрешались самые тонкие психологические задачи.

Во время подготовительной работы самого спектакля (репетиций было 114!) я тесно сжился с самой пьесой. Она раскрывалась на моих глазах и наполнялась подлинной жизнью, и актеры становились для меня больше, чем простыми исполнителями ролей. Я верил в Ракитина — Станиславского, верил в Верочку — Кореневу [38], верил в Наталью Петровну — Книппер и в других, и все эти образы делались мне близкими, как живые люди.

Спектакль «Месяц в деревне» состоялся 9 декабря 1909 г. Произошло то, что еще не случалось в Художественном театре: аплодировали декорациям при поднятии занавеса[39]. Среди всяких комплиментов, которые меня весьма стесняли, больше всего мне было радостно то, что говорил Станиславский и артисты, — что декорации им давали большой подъем и помогала их настроениям. Было очень забавно, что многие из публики утверждали, что мои декорации изображают какое-то определенное имение, но одни называли одно, а другие — другое и даже спорили![40]

«Месяц в деревне» был действительно событием в истории Художественного театра и по новому принципу: максимума духовной выразительности при скупости движений актеров, по замечательной игре их и по той тургеневской лирике, которою действительно была проникнута вся постановка Станиславского. О спектакле единодушно писали в московской прессе самые восторженные вещи, печатались и репродукции декораций. Фотографии же постановки с того времени всегда висели в фойе театра.

В счастливом моем настроении одно только мне мешало: мне было неловко и как-то конфузно перед художником Художественного театра В. А. Симовым, которого мне пришлось как бы «устранить». Встречаться с ним мне приходилось редко, и, чувствуя точно какую-то вину перед ним, я не знал, как себя держать. Впрочем, он продолжал работать в театре, и, может быть, это было влияние петербургских гостей[41], но его постановки пьесы Островского «На всякого мудреца» и особенно «У жизни в лапах» отличались и большой простотой, и даже цветистостью.

После всего длительного подъема, в котором я был во время создания «Месяца», — то же бывало всегда и позже в подобных случаях — я чувствовал тягостную пустоту: все было окончено, я становился лишним и лишь завидовал актерам, которые теперь только начинали жить данной им жизнью. В Петербурге я заполнял эту пустоту, делая postscriptum к моей работе, совершенствуя эскизы и начав некоторые наново[42]. Сделал также для «Аполлона» серию виньеток, посвященных «закулисной» жизни пьесы[43] — тому, что есть в ее намеках. Впоследствии два моих эскиза были приобретены с выставки «Мира искусства» в Третьяковскую галерею[44].

Сентиментально утешил и позабавил меня и тот смешной сюрприз, что, когда я собрал все, что у меня накопилось от моей постановки, и написал на большой папке этого архива инициалы пьесы: «МВД», я увидел, что это инициалы моего имени, отчества и фамилии! Утешался я и тем, что увижу весной мое «детище» на гастролях театра в Петербурге, а главное, что мне в будущем предстоит новая работа в Художественном театре. Я уехал из Москвы с этим обещанием Станиславского.

В мае 1910 г. МХТ привез «мой» «Месяц в деревне» в Петербург. Декорациям хлопали, как и в Москве, и на премьере пьеса была принята так горячо, что театр нарушил все свои традиции, и по окончании спектакля на сцену вышли все артисты со Станиславским, который вывел и меня. Словом, это был настоящий триумф «Месяца».

Меня познакомили с Савиной. Ее ядовитые слова (не из ревности ли?) относительно обеих актрис, Книппер и Кореневой, игравших обе ее «коронные» роли — Натальи Петровны и Верочки (для нее Тургенев написал Верочку), — были несправедливы, и ее томный комплимент: «Как бы я хотела сыграть в Ваших декорациях» [45] — меня не тронул. «Нововременская» критика пьесы была кислая и пристрастная [46], и хотя мы в «Мире искусства» привыкли сентенции этой газеты игнорировать и лишь забавлялись ее желчью, тут это, помнится, крайне меня раздражало: Художественный театр стал «моим», и я уже жил его огорчениями и обидами.

Я, конечно, не пропускал ни одного спектакля «Месяца в деревне» и всегда выносил из театра радость. Каждый раз я видел новые штрихи в игре артистов, которые все время ее совершенствовали и сохраняли прежнюю свежесть.

Однажды заболел Грибунин, игравший роль доктора, и экспромтом его заменил Москвин, и так как он не успел приготовить роли, ему дали книжку, с которой он выходил и в нее заглядывал. Это было очень смело и могло казаться смешным, но публика это приняла как должное, такое было уважение к театру.

Довольно наивно, что Станиславский, чтобы эта книжка была «незаметной», просил меня покрасить ее в синий цвет докторского сюртука, что для этой «мимикрии» я и сделал.

ТУРГЕНЕВСКИЙ СПЕКТАКЛЬ

Следующая моя работа в Художественном театре был Тургеневский спектакль: «Нахлебник», «Где тонко, там и рвется» и «Провинциалка», но Станиславский перед этим долго колебался с выбором пьесы. Я часто приезжал в Москву для бесед с ним, но он ни на чем не мог остановиться. То была мысль возобновить «Чайку», то поставить «Бешеные деньги» Островского, то «Женитьбу» Гоголя, то «Вишневый сад» по-новому («У нас есть „Вишневый сад“, но сада самого нет — сделайте нам так, чтобы в окно пахнуло этим цветущим садом», — говорил мне Станиславский). Но ни на чем особенно я не мог «зажечься», хотя я и начинал делать эскизы «карандашиком на кусочке бумажки» и Станиславский их одобрял; к Чехову же я не знал как подойти — задача мне казалась очень трудной, особенно для «Вишневого сада», постановку которого, такую, как есть, я полюбил. Хотя я и видел ее недочеты, но мне казалось кощунством менять то, что так долго жило и было сделано при Чехове.

После всех колебаний, уже в начале 1911 г., решен был Тургеневский спектакль.

Работая для Тургеневского спектакля, я находился в прежних настроениях «Месяца», но эпоху (в «Месяце» 40-е годы) я взял другую: для «Нахлебника» — 1830-е годы, для «Где тонко» — 50-е и для «Провинциалки» — 60-е, и со Станиславским мы очень согласно выработали все планы. Первоначально мой эскиз для «Где тонко, там и рвется», который

Станиславский принял, был розовый зал «в духе Растрелли»[47] (в пьесе говорится о Растрелли), и к приезду театра в Петербург, в мае 1911 г., декорация мной была уже написана и по просьбе Станиславского поставлена на сцене Михайловского театра[48] для осмотра. Хотя декорация была эффектно освещена, мне она показалась тяжелой. Кроме Станиславского и меня, на этот показ был приглашен Немирович-Данченко и А. Н. Бенуа, и мы вчетвером в один голос решили: это не для «Где тонко. . .». Кто знал Станиславского, может представить, как он, конфузясь и бася, сказал мне: «Ради бога, простите, но это — для оперы, так и кажется — вот выйдет тенор и, прижимая руку к сердцу, станет выводить рулады. Это моя ошибка, что утвердил эскиз и Вас заставил напрасно работать, но и Ваша вина, что Вы эскиз сделали талантливо, я и поверил». Немирович нашел, что зал слишком роскошен для помещичьего дома, а Бенуа сказал, что [это] скорее не Растрелли, а Штакеншнейдер[49]. . .

Я со всеми ими был вполне согласен.

Надо было искать нечто другое, то, что действительно бы отвечало легкости пьесы и было бы именно «тонко». Тут же мы решили, что упоминание о Растрелли, сбившее меня, можно игнорировать: в стилях при Тургеневе у нас не особенно разбирались, и авторству Растрелли любили приписывать что угодно. Это меняло задачу и освобождало меня от того «рококо», которое у меня действительно получилось неубедительным и грузным.

Вероятно, только один Художественный театр так честно избегал ошибок. Декорация была отменена и даже применена ни к чему не была.

Новая идея декорации в эскизе у меня возникла скоро, она была гораздо легче и воздушнее первой: бледно-зеленый зал с архитектурой в духе Камерона[50], с большими окнами до полу, в которых виден широкий светлый пейзаж, — это и было уже «где тонко».

Но до самого Тургеневского спектакля было еще очень далеко, и я, лишь постепенно выясняя все в по-прежнему дружеских и интереснейших беседах со Станиславским, готовил другие эскизы к нему. Театр был отвлечен другими большими работами: после «Месяца в деревне» в 1910—1911 гг. были поставлены «На всякого мудреца» Островского («Мудрец», как его называли в театре), «Братья Карамазовы», «Miserere», «Живой труп» и долго и мучительно рождавшийся «Гамлет»[5*]. Многое творилось на моих глазах, было мне очень близко и дорого, но создавалось без всякого моего участия. Больше всего меня взволновала замечательная постановка «Братьев Карамазовых», и я ревновал: о Достоевском я давно мечтал — впрочем, его и дождался позже.

Бенуа, который был так желателен театру, был еще занят в Париже (в 1911 г. он поставил своего «Петрушку»), и все, что там кипело, проходило без меня (лишь в 1914 г. я был привлечен в дягилевские балеты[51]) — теперь же я весь ушел в жизнь Художественного театра и по целым неделям жил в Москве.

5* Для Гамлета был приглашен из Англии известный режиссер Гордон Крэг.

В театре я долгое время чувствовал себя немного «гостем». При встрече сначала говорили: «Вы давно приехали?», а потом это заменялось: «Вы еще долго пробудете?» или «Скоро уезжаете?», и я смеялся, что, вероятно, это означает, что пора домой. В ту пору я ни с кем особенно не сошелся, но все были очень приветливы, особенная же, чуть подчеркнутая вежливость, я заметил, была общим свойством артистов МХТ. Качалов, которого я помнил еще виленским гимназистом и с которым я постоянно встречался, как-то не располагал к близости и был менее всего москвичом, не так как иные — «с душой нараспашку». Но мне всегда нравились его сдержанность и джентльменство.

Более всех был ласков Лужский, шумный, веселый, живой, немного актерствовавший в жизни, и с ним тоже я ближе сошелся лишь позже, благодаря «Бесам» и «Розе и кресту», где он принимал участие в режиссуре. Я охотно бывал в его комфортабельном и уютном доме, как и у О. Л. Книппер, с которой всегда было просто и весело.

О Станиславском я не говорю, к нему у меня была настоящая влюбленность.

Я сразу же был очарован Алексеем Александровичем Стаховичем. Как актер он появился в театре в 1910 г., когда сыграл князя Абрезкова в «Живом трупе», но давно был другом Художественного театра. Тогда он только что вышел в отставку из свитских генералов и стал 3-им директором театра. Шутники говорили, что его пригласили, чтобы «полировать» актеров и учить их светским манерам. А[лексей] А[лександрович] был одним из самых замечательных шармеров, каких мне приходилось встречать в жизни, был «барин» с головы до ног и прост и ровен со всеми. Я часто видел, как он, сидя в буфете с каким-нибудь скромным «сотрудником», весь наклонялся к нему, держа ладонь возле уха, и выслушивал его, полный внимания и участия... Он бывал душой собраний у Станиславского и рассказчик был талантливейший. Помню его еще с бородой — таким и с моноклем в руке он и запечатлен на портрете Серова. Когда он по-актерски побрился, — со своим орлиным носом, черными бровями и круглым лицом он стал совершенный римлянин. Его всегда вспоминаю с необыкновенно тоненькой папиросой. Позже, уже во время войны[52], несмотря на разницу лет, мы очень сошлись и перешли даже на «ты». Я иногда живал у него в квартире и мог вдосталь наслушаться его всевозможных воспоминаний, особенно из придворной, светской и театральной жизни Петербурга времен его молодости. Так мне жаль теперь, что и в голову не приходило что-нибудь из этого записать.

По утрам, спозаранку, я уже слышал его шаги, он ходил взад и вперед по соседней комнате, нетерпеливо дожидаясь 8 часов, когда сможет меня разбудить, чтобы поговорить. Он появлялся в длинной старомодной ночной сорочке до пят, с головой, повязанной платком или сеткой для прически с неизменной тоненькой папиросой и с моноклем в глазу на широкой черной ленте. Он присаживался, и начинались рассказы.

С Вл[адимиром] Ив[ановичем] Немировичем-Данченко я еще в ту пору был далек и его оценил и даже душевно сошелся с ним позже,

в нашей незабвенной с ним работе над «Бесами». Он, 2-й директор Московского Художественного театра, был полной противоположностью Станиславского, и ничего московского в нем не было. Безукоризненно одетый (он носил всегда цилиндр), с аккуратно подстриженной бородой, со сдержанными манерами, с размеренной, спокойной речью, Немирович был как бы «сдерживающим центром» для порывов Станиславского, и его спокойствие и здравомыслие Станиславским очень ценились, и всегда каждая его постановка перед концом проверялась этим умнейшим и тактичнейшим человеком. И наоборот, каждая постановка Немировича коррегировалась Станиславским (один как бы смягчал углы и закруглял, другой придавал, где надо, «перцу» и обострял). Этот «симбиоз» держался очень прочно и чрезвычайно редко возникали между ними трения.

Я полюбил самый театр с его круглым коридором, темным днем, покрытым коврами, где шаги были совершенно бесшумны. По утрам из далеких верхних фойе доносились экзерсисы и сольфеджио и придавали особенный уют этим рабочим утрам [6*].

Я с интересом сидел на репетициях, когда они шли на самой сцене, но, к сожалению, не видел предварительных работ «за столом», что происходило в разных помещениях театра, — делалось это келейно и совершенно интимно.

В перерыве репетиций буфет (с весьма скромными «студенческими» завтраками) был переполнен, тут и начались мои многие новые знакомства.

Актрисы в театре одевались очень просто, даже казались полумонашенками, и всегда были гладко причесаны (в театре они никогда не появлялись в шляпках — это считалось просто преступлением!). Даже разбитная и веселая Ольга Гзовская, тогда только что появившаяся, старалась держаться общего тона.

За порядком и строжайшей дисциплиной, которая царила в театре, наблюдал отставной полковник фон Фессинг, называвшийся очень грозно — полицмейстер театра. Это был чрезвычайно прямой и сухощавый невысокий офицер с большими усами, всегда не только корректно, но торжественно вежливый, который не входил ни в какие посторонние разговоры. «Потрудитесь, пожалуйста, с этим вопросом обратиться к господину директору Константину Сергеевичу Станиславскому» — отчеканивал он. Изредка его белый драгунский воротник с пуговицей мелькал и в буфете, через который он безмолвно проходил, позванивая шпорами. Но обычное место его, вооруженного очками, было за конторкой в приемной театра. Ему подчинен был большой штат сторожей или капельдинеров театра, одетых в коричневую форму. Они играли большую роль в будничной жизни театра, особенно хитроватый толстый Григорий Максимыч, общий фактотум, и спокойный бородатый Константин. Первый всегда безошибочно предсказывал, будет или не будет успех той или иной пьесы, и с этим, кажется, даже серьезно считались.

[6*] В театре все упражнялись в пении для постановки голоса.

За буфетными столиками велись часто самые беспечные разговоры. Я особенно веселился, слушая импровизации Лужского. Он с невозмутимым лицом любил изображать какие-то нелепейшие диалоги между Станиславским и Немировичем, причем для каждого из них был установленный штамп интонаций. К сожалению, это непередаваемо. Изобретались и им, и Качаловым, не отставали и другие, постоянно все новые разговоры и анекдоты, причем Немирович прозывался Колодкин (от какого-то магазина Немирова-Колодкина) — и это за ним так и удержалось в театре, — а Станиславский был «Старик».

О Немировиче создавалась легенда какого-то невероятного неудачника, «22 несчастья», вроде Епиходова: то он будто бы садился в отдельном кабинете ресторана на звонок, и в самое неподходящее время появлялись лакеи, то спотыкался на гладком месте, то зажигалась спичка в его кармане, то его знаменитая борода попадала в щель пюпитра и прочая ерунда. Это балагурство, конечно, нисколько не мешало общему уважению к Владимиру Ивановичу и общей любви к Константину Сергеевичу.

Вращаясь в театре, я имел возможность внимательно присмотреться ко всем дефектам в постановках, и причины многих грехов мне становились уже ясными. Критический глаз был действительно нужен, и по правде говоря, и мне, и позже Александру Бенуа удалось внести в МХТ нечто от наших знаний [53]. Между прочим, по просьбе театра я впоследствии поправил «Горе от ума» [54].

Сам принцип «правды на сцене» не во всем уже удовлетворял театр. И каким ненужным уже казался такой «реализм», когда во «Власти тьмы», чтобы изобразить на сцене грязную дорогу, делались документальные гипсовые слепки с замерзшей колеи в подмосковном селе Ивановке... Перестал удовлетворять и тот «историзм», когда он простодушно сводился к показу на сцене подлинных старинных вещей.

Самое очаровательное время бывало для меня в театре перед самой постановкой, в конце моей работы.

В театре за мной, как тень, все время бегал артист Н. Г. Александров [55], нарочно ко мне приставленный, чтобы мне напоминать, что надо еще сделать, и я очень полюбил милейшего этого человека с его толстым носом, мигающими глазками и московскими словечками. Постоянно в коридорах я позади себя слышал его торопливую басистую скороговорку: «Красавец, красавец, остановитесь». (Такие зовы слышались по ночам на московских улицах.) «А как насчет того и того?»

В один из приездов моих в Москву для разговоров о новой постановке я снова попал на очередной капустник 1911 г., который как раз был одним из самых веселых и удачных. Балиеву на репетиции пришла идея поставить «уголок Вильны», воспользовавшись тем, что я, Качалов и Бравич были виленцами, литовцем был поэт Балтрушайтис [56] (близкий друг театра) и за такового мог сойти и Суллержицкий. Меня за ночь заставили экспромтом написать декорацию, и я изобразил красный облупленный старый виленский дом, деревянные ворота с фонарем и разные вывески, и в том числе неизбежную «повивальную бабку», которых по-

чему-то было много в Вильне. То, что мы будем играть, была тайна Балиева, но перед самым спектаклем появились гимназические фуражки, блузы, пояса и шинели, и нас пятерых в них облачили. Так как все это было не по мерке, то получилось очень забавно. Едва мы уселись (гимназисты на большой перемене), как оказались перед хохочущим залом — была, как водится, «вся Москва», — и пока Балиев нас рекомендовал публике, началась сама собой commedia dell' arte. Занавес открывался несколько раз под веселые аплодисменты.

Среди увеселений этого капустника был «музей восковых фигур» — загадочные ящики, в которых за занавесками обнаруживались терпеливо стоящие в покорных позах «живые» Станиславский, Немирович и другие столпы театра, был «исторический музей МХТ», где под стеклом фигурировали «волос из бороды Владимира Ивановича» и другие «редкости», и интриговавшая будочка «Москва в натуральную величину», куда входили за особую плату и где в окно можно было полюбоваться на подлинный Камергерский переулок[57] с фонарями, извозчиками и прохожими.

Репетиции Тургеневского спектакля начались лишь в конце 1911 г., и спектакль состоялся 5 марта следующего года. Репетиций было гораздо меньше, чем для «Месяца в деревне»[7*], и вся постановка создавалась легче.

Для «Где тонко...» пришлось много потрудиться над освещением сцены, и монтер Художественного театра П. Н. Андреев сумел так залить ее светом, что уже на генеральной репетиции все ахнули. Всех поражало «настоящее солнце».

Премьера была новым для меня праздником, аплодировали самой декорации «Где тонко...», и это стало таким обычаем, что потом нарочно артистов сразу не выпускали на сцену, чтобы дать публике успокоиться! Декорация могла нравиться и этим солнцем, и своей легкостью, и прозрачностью, которую создавали и кисея на окнах, и хрустальная люстра, и жирандоли, и едва намеченный пейзаж с тоненькими березками и голубыми просветами белого облачного неба, который был виден сквозь пять высоких окон. Играли этот очаровательный и изящный пустячок Тургенева все с необыкновенной естественностью, мягкостью и молодостью. Особенно Качалов и Гзовская.

Для Тургеневского спектакля я с не меньшей любовью сделал декорации мрачного зала в «Нахлебнике» и комнатку «Провинциалки».

Станиславскому в «Провинциалке» я дал грим старого волокиты 60-х годов с зачесанными вперед височками и с пышными баками, но почему-то после первых спектаклей он вдруг придумал себе длинные висячие бакенбарды, от которых физиономия получилась постная и унылая, и даже было жаль этого старого франта, когда он рушился на колени перед лукавой провинциалкой.

Мы с Бенуа, который тогда только что появился в Москве, старались его переубедить, но он стоял на своем и так и не переделал этого грима.

7* Их было «всего» 48 для «Нахлебника» и по 31 для других двух пьес[58].

Я не подозревал, что в этой его неудаче он затаил обиду на художника, и впоследствии это сказалось [59].

В мае того же 1912 г. спектакль во всей своей свежести был показан в Петербурге и имел там, пожалуй, даже больший успех, чем в Москве [60].

«НИКОЛАЙ СТАВРОГИН»

зимний сезон 1912/1913 г. была создана в Художественном театре другим художником «Мира искусства», Н. К. Рерихом, огромная постановка «Пер Гюнта» Ибсена. Вряд ли кто смог бы из русских художников передать так, как Рерих, с его сильным и довольно мрачным искусством, поэзию Ибсена.

Той же зимой, в начале 1913 г., впервые вошел в работу театра и третий по счету художник «Мира искусства», А. Н. Бенуа, до этого года всего себя отдававший дягилевским балетам в Париже.

Им были не только сделаны декорации и костюмы к «Браку поневоле» и «Мнимому больному» Мольера, но Бенуа принял большое участие и в режиссуре этих двух пьес — как и при дальнейших своих постановках. Его работа, особенно в «Мнимом больном», придала спектаклю необыкновенную театральность, и Художественный театр несомненно под его влиянием освободился тут от чрезмерной внешней сдержанности. Своим необычайно живым темпераментом Бенуа сумел по-новому расшевелить актеров, и был создан отличный стиль в их буффонаде. Эпоха Людовика XIV, в знании и в чувстве которой он не имел соперников, была представлена в театре полной жизни и блеска, и в пышнейшей и дурацкой церемонии, которою кончался «Больной», с докторами, их шутовскими атрибутами и балдахинами, развернулось забавнейшее, совершенно балетное зрелище. Наряду с этим полным вкуса и стиля спектаклем, старые постановки в театре исторических пьес казались бедными и провинциальными. Станиславский в роли Аргана создал новый, неожиданный тип и показал, может быть, самое настоящее свое призвание — комического актера.

В том же сезоне Бенуа сделал свою вторую, столь же стильную и остроумную постановку — «Трактирщицу» Гольдони, где опять же пленял своим тонким комизмом Станиславский в роли помпезного Кавалера ди Рипафратта, а в 1915 г. — Пушкинский спектакль из «Каменного гостя», «Пира во время чумы» и «Моцарта и Сальери».

В 1914 г. сделал в МХТ постановку и четвертый петербуржец, Б. М. Кустодиев, — «Смерть Пазухина», драму Щедрина, насыщенную купеческим бытом, который Кустодиевым был показан на сцене весьма красочно и «вкусно». В следующей, мало интересной для художника пьесе, «Осенних скрипках», Кустодиев вышел с честью из положения, введя в декорации свои любимые краски, особенно в поэтическом осеннем пейзаже городского провинциального сада.

За эти же годы у меня была моя третья постановка в МХТ — «Николай Ставрогин» по роману «Бесы» Достоевского, на которой я остановлюсь подробнее. Предложена она была внезапно.

В 1913 г. было решено поставить «Коварство и любовь» Шиллера, и, хотя я приготовил все эскизы и ездил на лето специально в Мюнхен и Штуттгарт, чтобы собрать исторические материалы, постановка эта, к моему огорчению, неожиданно отпала (из-за болезни Германовой[61], которая должна была играть леди Мильфорд). Роли же были все уже распределены, и можно было [себе] представить, как бы была сыграна пьеса с Качаловым—Фердинандом, Станиславским—Президентом и Москвиным—Вурмом.

Но я полностью был утешен новой работой, которая меня увлекла чрезвычайно и была одной из самых незабываемых для меня в МХТ.

Мир Достоевского с юности меня волновал, и теперь я погрузился в него всецело. «Бесы» были приспособлены для сцены Немировичем, который гордился, что ни одного слова не приписал — все были слова Достоевского, за исключением одной незначительной фразы, для связи. Немирович был опытный драматург и опыт свой тут применил так же блестяще, как и в «Братьях Карамазовых». Использована была лишь часть огромного романа[62], и был исключен целый ряд действующих в нем лиц.

С Немировичем работалось очень дружно. Мы подолгу запирались в его кабинете в театре, и эту комнату (сплошь увешанную фотографиями театральных людей) он мне часто предоставлял в полное распоряжение — другого помещения не было, — и я мог там сосредоточиваться. У нас не случалось не только никаких разногласий, но я удивлялся, как мы одинаково воспринимали Достоевского и как ясно вставали общие задачи. Я очень дорожил всем, что подсказывали мне его умные и тонкие режиссерские соображения, но я вовсе не был стеснен в моих проектах, и все им весьма охотно принималось.

Самый дух и темы пьесы были совершенно другие, чем в предыдущих моих постановках: вместо лирики была острейшая драматичность, которая по-иному и «подстегивала» меня. Тут я шел тем же путем, как [и] в работе со Станиславским, но совсем в других настроениях. В противоположность симметрии, спокойным краскам и линиям — тому, что подсказывали благодушные тургеневские пьесы, — динамика «Николая Ставрогина» и вся кипучая атмосфера «Бесов» требовали абсолютно другого.

В этой постановке я впервые как бы нашел себя — предчувствия были давно и в моих ранних мечтах о Шекспире — и хотя лирические настроения остались мне близкими, и в них я и впоследствии «впадал» в театре, — но именно с этих пор то, что исходило от драмы, трагедии и романтических пьес, особенно меня поднимало и возбуждало творчески.

Спектакль ставился в необычайном для театра темпе работы, и, хотя в общем было 107 репетиций, «Николай Ставрогин» был готов к концу октября, т. е. пьеса готовилась меньше двух месяцев — срок небывалый.

Это был общий подъем, и для меня работа была одним из первых случаев того художественного «ража», который впоследствии повторялся,

когда я сам недоумевал, откуда бралась энергия и как я успевал сделать так много за короткое время.

Свести декорации к простым фонам (как было в «Братьях Карамазовых») в «Бесах» казалось бедным, и моя задача заключалась в наибольшей выразительности и в то же время лаконичности декораций — их было одиннадцать, — и требовалась легкость их конструкций и перемен.

В этой моей задаче была попытка выразить то, о чем лишь в скрытых намеках говорится в романе, и, как Немирович ограничился лишь словами Достоевского, я старался выразить самое острое, что чудилось в его неуловимом стиле и его скупых описаниях. Задача была как бы в «преодолении» ненужного тут натурализма, и я, насколько мог тогда смело, взялся за это.

Может быть, наиболее удачными оказались длинная стена у паперти с рядом вдоль нее сидящих черных фигур нищих, мост, где все было сведено к силуэту перил и фонаря, серая комната с мебелью в чехлах в «Скворешниках», где в амбразуре окна, освещенного заревом, жалась фигурка Лизы в зеленом бальном платье, закутанная в красную шаль, и силуэт голых деревьев в сцене ее бегства.

Были и неудачи. В сцене пожара и убийства Лизы (позже выпущенной) мы долго и напрасно бились над изображением дождя и дыма, но «реализм» тут провалился. Полунин, старик-бутафор, придумал для дождя серебряные веревки, накрученные на вал, но они перепутались, вал визжал, и чудак был в отчаянии. Когда же сооруженный из войлока лохматый «дым» пополз кверху, это всех так рассмешило, что поскорее его убрали, к конфузу изобретателя.

В маленькой комнате Шатова мы долго добивались нужного освещения. Я предлагал простую свечу, но в театре ужасно боялись пожара, и она была заменена электрической лампой, скрытой за грудой книг, причем, как я ни спорил, давали слишком сильный свет. Чтобы меня успокоить, его притушили на генеральной репетиции, а потом пускали вовсю. Немирович признался, что меня надо было «надуть» (вопрос освещения почти всегда неизбежный камень преткновения с режиссером!).

В костюмах «Бесов» я придерживался конца 60-х годов — времени написания романа, и особенно меня увлекла задача ансамбля пестрых нарядов на балу у губернатора. К сожалению, эта сцена, поставленная очень по Достоевскому, впоследствии была тоже отменена. Как всегда, насколько позволяло время, я присутствовал на репетициях, образы героев Достоевского создавались на моих глазах, и я помогал артистам в их внешнем облике.

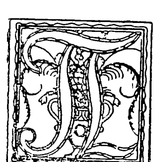
Лучшего Ставрогина, чем был Качалов, нельзя было представить. Его красивая, благородная осанка и нечто «леденящее», что было в самой натуре артиста, — все подходило для внешности «великого князя», каким я хотел его сделать. Лиза—Коренева, которая так поразительно по Достоевскому совпадала в «Бр[атьях] Карамазовых» с типом другой Lise — хрупкой, капризной полуженщины, полуребенка, тут развернула окончательно свой исключительный драматический талант. Была замечательна Бутова. Эта монахиня в жизни, с ее строгим лицом и орлиным

профилем, на сцене оказалась властной и сильной женщиной и настоящей «дамой», и был незабываем Берсенев—Петр Верховенский, у которого была и вертлявость «мелкого беса», и отлично сделанные подлость и подхалимство, — он беспрестанно грыз ногти, что было очень удачно найдено.

В спектакле действительно веяло духом Достоевского. В необыкновенно остро поставленной Лужским, помогавшим Немировичу, истерической сцене бала с «кадрилью литературы» выступил впервые (в маленькой роли нигилиста) будущий чудесный артист Мих[аил] Чехов [63] и бесновались совсем юные тогда Бирман, Дурасова, Соловьева, Успенская, Булгаков, Жилинский [64], Колин, Смышляев и многие другие — целый ряд прекрасных артистов.

И опять же, когда все кончилось, после всего подъема, я должен был найти исход волнению, в котором жил, и сделал много «послесловий» к «Николаю Ставрогину» [65]. В «Бесах» был вообще перелом на моем пути художника.

«СЕЛО СТЕПАНЧИКОВО»



После переделки мной старой постановки «Горя от ума» [66] в 1914 г. (я с большим удовольствием исправил все неточности стиля и сделал много новых костюмов) были еще три мои последние работы в МХТ перед революцией: «Будет радость» Мережковского, «Село Степанчиково» Достоевского и «Роза и крест» Блока.

В «Будет радость», довольно нудной пьесе Мережковского, которую ставил Немирович, был лишь повод выразить некое романтическое настроение в декорации ночной залы, имела успех радуга и дождь сквозь солнце (неплохие световые эффекты) в сцене сада, и я, помню, утешил Вл[адимира] Ив[ановича], дав намек осени в пустых цветочных горшках, сложенных возле веранды. Тут можно было лишь показать «очищенный» реализм [67].

«Село Степанчиково» в 1916 г. создавалось в крайне тяжелой атмосфере. Актеры говорили, что ни одна пьеса в театре еще не ставилась так трудно и туго Станиславским, и у меня тоже ни одна работа не была такой мучительной. Прежней идиллии, спокойствия, сосредоточенности не было и в помине. На театре, особенно на Станиславском, сказывались угнетающие настроения войны, все устали, сам он был в периоде разочарований (не в своей системе — он ей оставался верен, хотя и запутывался, а в актерах), был нервен и мрачен.

У меня самого дело шло трудно, реализм меня связывал, и я никак не мог найти нужного подхода к этой сатире Достоевского, и, хотя Станиславский после тягостных поисков эскизы одобрял, моя самокритика меня мучила.

На бесконечных репетициях разыгрывались тяжелые сцены. Артисты часто не понимали, чего хочет от них Станиславский, были запуганы, терялись, и я видел слезы даже у почтенных артистов, как Книппер,

Лилина и Грибунин. Он был придирчив, жесток, говорил подчас весьма обидные вещи и сам терзался и мудрил над своей ролью, вообразив, что она у него не выходит (на деле же в этой пьесе он был идеальным «полковником» Достоевского, какого только можно было представить).

Во время работы выплыло и то, чего никак нельзя было ожидать после стольких лет сотрудничества со Станиславским, — его внезапная «ревность» к художнику.

О пресловутом «засилье» художников уже давно говорились кругом разные недоброжелательные вещи. Действовало и это, и, возможно, что играли роль и наши художественные затеи, особенно у Бенуа и Кустодиева. Последнему, например, не могли в театре простить одну его «выходку»: на фоне декорации нарисованную вдали лошадь, которую он ни за что не хотел убрать, уверяя, что это реализм — лошадь-де стоит неподвижно часами.

Бенуа часто тоже бывал настойчив, даже бывали крупные споры, и на иное Станиславский соглашался, вероятно, скрепя сердце, из уважения к авторитету Бенуа.

Тут и произошел крайне неприятный случай.

Еще в начале репетиций «Села Степанчикова» Станиславский, собрав всех участвующих, в их присутствии разбирая мои эскизы, сказал мне: «Ваши рисунки хороши, но они связывают актера. Я не могу забыть, как в „Провинциалке“ Вы мне нарисовали грим. Я ему поверил и сделал, но не мог в нем играть — он не подходил к типу, который я представил, и потому я его сам изменил. Вы можете дать тут такой галстух, которого не „переиграть“ актеру. Покажите нам разные образцы того, как одеваться и гримироваться по эпохе, а мы сами выберем».

Я был страшно поражен и тут же при всех сказал приблизительно следующее: «Дорогой К[онстантин] С[ергеевич], я не ожидал после всей моей работы с Вами этого недоверия. Я никогда не фокусничал и не навязывал пустых капризов. При таком отношении к художнику мне нечего делать, и я отказываюсь работать» [68] — и ушел.

Я видел, как все были расстроены и сочувствовали мне, я же был совершенно подавлен. Потом все наладилось. Было дружеское объяснение с К[онстантином] С[ергеевичем] и объятия, но трещина залечилась лишь постепенно. Разумеется, все это не могло не отразиться на моей работе.

Несмотря на все страдания и нервность, спектакль вышел удачен, многие же находили его замечательным [69].

Сам я не был удовлетворен своей частью, хотя меня многие уверяли, что я к себе несправедлив.

«РОЗА И КРЕСТ»

том же 1916 г. начались работы по постановке «Розы и креста» Александра Блока.

Вначале для декораций был приглашен московский скульптор Андреев (автор памятника Гоголю), и он вместе с В. В. Лужским проектировал общую архитектурную конструкцию. Она была хотя и остроумна, но очень сложна и громоздка, и ее оказалось невозможным осуществить.

Пьесу ставил Немирович, и, когда я был привлечен для нее, мы с ним, как было в «Бесах» и в «Будет радость», вошли в очень тесное и ладное общение.

Моя сценическая декоративная задача была очень нелегкой ввиду необходимости быстрых и незаметных переходов от одних сцен к другим, хотя в этом технически и сходная с «Бесами», но здесь было сцен еще больше (13) и гораздо меньше антрактов между ними. Мы решили использовать давно не применявшуюся в новых постановках вертящуюся сцену, которая была отлично оборудована и на которой можно было разместить постройки всех сцен с системой отдельных занавесей, и теоретически все казалось найденным.

Но пьеса в театре выходила какой-то мертворожденной. «Роза и крест» ставилась чрезвычайно медленно — почти два года...

Артисты постепенно «увядали», многие роли переходили от одних к другим. Не выходило и с музыкой, которая должна была сопровождать многие сцены. Ильи Саца, написавшего замечательные музыкальные иллюстрации ко многим пьесам — «Синей птице», «Miserere», «У жизни в лапах», уже не было в живых. Музыку пробовали писать многие, обращались и к С. В. Рахманинову [70], но почему-то ни на чем не могли остановиться...

Блок, с которым я видался неоднократно в Петербурге, дал мне много ценных материалов, но я, хотя и довольно хорошо и до этого знал эпоху, работу свою засушил, слишком педантично собирая материалы (в Румянцевской библиотеке нашлись еще новые), и Блок был прав, написав в своем дневнике, впоследствии изданном, что «эскизы Д. какие-то деревянные» [71].

Как ни странно, Блок настаивал на реальности постановки (он говорил: «от Алисы должно нести луком»), несмотря на то что в пьесе столько истинной поэзии и отдельные образы, как Гаэтан, — почти видения. Все это меня смущало, и по-настоящему мы не могли договориться.

Декорации я усердно писал в Москве и следил за очень тщательно, как всегда, исполнявшимися костюмами. Но при начавшейся разрухе было тяжело ездить в невероятную даль — новая декорационная мастерская театра помещалась на окраине города, где-то у Покровской заставы, — и я физически изнемогал.

Когда все почти было готово и уже была назначена генеральная репетиция с декорациями и костюмами, Станиславский, как обычно делалось в постановках Немировича, «вошел в пьесу». Пошли слухи о его небла-

гоприятных отзывах ко всему подходу, и Немировича и моему, и я, будучи в полном отчаянии, смалодушествовал и перед самой репетицией уехал в Петербург... Это было накануне Октябрьской революции.

Потом я узнал, что Станиславский решил все сделать по-новому. Не только для меня, но и для Немировича, и для Блока, и для всех артистов, которые истомились в ожидании спектакля, это был большой удар. Защищать же свою работу я по совести все-таки не мог.

Переделка «Розы и креста» была поручена Станиславским моему же помощнику по писанию декораций — молодому художнику Гремиславскому, который по его указаниям перевел все на драпировки. Говорили и об этой очередной неудаче...

Пьеса так и не была поставлена. Кажется, в 1920 г. ее передали в театр Незлобина, этим материально как-то был удовлетворен Блок, но и в этом театре ничего не получилось [72].

Уже после смерти А. А. Блока был проект кинематографического режиссера Волкова поставить «Розу и крест» в кинематографе. У меня начались с ним разговоры, но и это не осуществилось. Собирались в Москве издать книгу о «Розе и кресте», для которой я сделал некоторые рисунки, но я не уверен, была ли она напечатана [73].

На неудаче с «Розой и крестом» окончилась моя работа в Художественном театре.

После революции я много работал в петербургских театрах; между прочим, сделал постановку «Разбойников» Шиллера в Большом Драматическом театре, объединившись с Болеславским и Сушкевичем [74], артистами МХТ, режиссировавшими пьесу.

Будучи в Москве в 1921 г., я с завистью проводил Станиславского и театр, уезжавших на гастроли в Европу [75], и жил в самом здании театра. При тогдашних ужасающих жилищных условиях негде было остановиться, и мне устроили в пустовавшем театре «угол» — в уборной отсутствовавшего Качалова, где, впрочем, было трудно спать от страшного количества появившихся театральных крыс, с которыми не мог бы сладить даже бравый полковник фон Фессинг, если бы был жив...

В 1924 г. я уехал за границу, но все же нить с МХТ не порывалась. Через два года в Берлине я встретился с Немировичем, и он мне предложил сделать эскизы к «Плодам просвещения». Хотя пьеса как-то не вдохновляла, мы с ним начали обдумывать эту постановку, и я нарисовал один проект, но почему-то все это замерло, и я уехал в Париж.

Но были зовы и в последующие годы, и одно письмо от Немировича из Москвы [76], очень дружеское и подробное, о том, что именно они хотели бы ставить со мной, с тронувшими меня его словами, что в театре меня не перестают ценить и помнят, но по разным причинам я отказался...

В 1929 г. было 25-летие смерти Антона Павловича Чехова, и в Баденвейлер, где он умер в 1904 г., приехали многие из М[осковского] Х[удожественного] театра. Приехал и я, чтобы повидать старых друзей после долгой разлуки, и был счастлив снова обнять Станиславского, увидеть его

жену и детей и О. Л. Книппер (другие тогда уже уехали) и наговориться с ними.

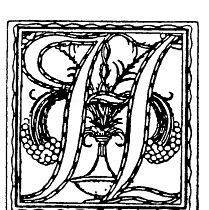
Он тогда очень постарел, его черные брови поседели, и это очень меняло его. Я сделал тогда с большой любовью его карандашный портрет[77] Нарисовал и белую гостиницу, где скончался А. П. Чехов, и вид, на который он смотрел из своего окна перед смертью. Эти рисунки я послал в подарок театру[78].

Года за два до смерти Константина Сергеевича я получил от него из Франции длинное необыкновенно сердечное письмо[79]. Он писал: «Я долго не мог начать писать. Писал „на Вы", и у меня не выходило. Я не помню, пили ли мы на брудершафт, но только „на ты" и могу».

В 1937 г. в Париже я видел три спектакля МХТ: «Враги», «Любовь Яровая» и «Анна Каренина», встретился с Немировичем, с Васей Качаловым, с которым так сблизился за последние годы в Москве, с Книппер и другими [...] Владимира Ивановича я нашел совсем таким же по внешности, как и раньше, он только совершенно весь побелел и перестал уже носить свой цилиндр. Последние слова, которые я от него услышал, были: «А когда же Вы к нам? ..» [...]

Памяти моей дочери Веры

ВОСПОМИНАНИЯ ОБ ИТАЛИИ



екогда, путешествуя по Италии[1], я бегло записывал свои впечатления. Через несколько лет после этого в Петербурге, в страшную зиму 1919—1920 гг., я перечел эти отрывочные заметки и снова пережил далекие воспоминания. Тогда и написаны были эти страницы.

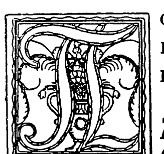
Но что можно еще прибавить, говоря об Италии, после всего того проникновенного, восторженного, любовного и нежного, что сказано так исчерпывающе в тысячах книг, начиная от Гете до Муратова?[2] Рядом с этим пышным букетом мои воспоминания — дорогой лишь мне одному засушенный цветок, хранимый среди страниц книги моей личной жизни. Но, быть может, эти воспоминания будут близки тем, кто так же, как я, когда-то «причастился» Италии; для них, как и для меня, она уже навсегда своя и родная, и они поймут ту ностальгию, именно «тоску по родине», которая диктовала мне эти страницы, простят их откровенную сентиментальность — ибо «моя» Италия казалась мне утраченной и недостижимой вовеки.

М. Д.

Холомки[3], октябрь 1922 г.

Александру Бенуа

МОНТАНЬОЛА



омню, с каким волнением я записал в своем путевом дневнике: «Завтра мы будем в Италии»... Это было в Лугано, в середине жаркого, благодатного лета 19... г.

Уже целая неделя, как мы медлим в этой райской стране[4]. Живем высоко, над далеким озером, в маленькой Монтаньоле. Casa * Camuzzi, где мы прожили в эти дни у наших друзей[5], — старинный, уютнейший, сельский палаццо с бесконечным количеством прохладных, полутемных комнат и с упоительным видом из окон на горы и долины, тающие в сладостной синеве и лазури. Внизу — тенистый сад, сбегающий уступами, с гротом и журчащей струей ключа, — там я любил лежать под навесом листвы, глядя на солнечных зайчиков, отражающихся от водоема и дрожащих на стенах грота. Каждое утро я уходил рисовать в горы, забирался куда-нибудь в зеленую тень и оттуда смотрел вниз, где, точно на огромной географической карте, по волнистым скатам гор рассыпаны маленькие белые домики, лежит раскаленный от солнца Лугано и шелковое озеро убегает вдаль, змеясь между гор. Ко мне доносилась мирная музыка колокольчиков где-то далеко пасущихся стад и тихий перезвон окрестных кампанил. Я не мог наглядеться на этот благостный пейзаж, и казалось — передо мной подлинно раскрываются эмалевые дали Брейгелевой миниатюры[6]. Я оставлял свои созерцания, когда наступал час обеда. Мы собирались всегда в маленькой остерии, на террасе, заросшей виноградом, откуда видна новая панорама этих истинно волшебных гор, каждый день по-иному меняющаяся от освещения. Как мне памятны эти обеды среди милого общества друзей, в пылающий полдень, лакомые и обильные, с необыкновенной «минестрой»[7], оливками, фигами, миндалем и непременным кианти в соломенной бутылке! Вечером, конечно, прогулки в горы, всегда с новыми сюрпризами, экскурсии, которые хотя и утомляют, зато неизменно вознаграждают или каким-нибудь пленительным видом, или неожиданной фреской в одинокой церкви, заброшенной среди зеленых гор, или просто стаканом барберы под каштанами в придорожном grotto **, где обязательно застаем шумную компанию игроков в «боччи».

Но из этого очаровательного края все-таки неудержимо манит в Италию, и мы задержались еще только на день, чтобы здесь провести с друзьями их семейный праздник, который закончился маленьким пиром, пусканием ракет в темное звездное небо и танцами в освещенном китайскими фонариками саду.

Так кончились эти блаженные ленивые дни, и вот signor Fogliardi, наш здешний извозчик, подвыпивший на этот раз, мчит нас в своей коляске сломя голову вниз к городу, и мы оборачиваемся и машем платками, пока поворот не скрывает от нас наших друзей.

---

* Дом (*ит.*).
** Ресторанчике (*ит.*).

Помню: верхи гор гасли в красном закате, но быстро синеют сумерки, и когда мы уже в поезде несемся вдоль озера и смотрим наверх, где в горах затерялась наша милая Монтаньола, все становится голубым, по горам мелькают точки огней, и в небе загораются звезды.

Уже все позади. Теперь у меня одна мысль: мы едем в Италию. Поезд мчится, накреняется на крутых поворотах, точно торопится, зная наше нетерпение; скорее бы... ведь едем туда, где я снова увижу мою любимую Флоренцию [8], а дальше меня ждет еще неведомый мне, обетованный Рим.

Четыре часа утра, но не спится. Бешено мчится поезд, а в окна вагона смотрит мирное утро с зеленой зарей над холодно-синими спящими лесными холмами. Мы в Тоскане. Встает солнце, брызнуло золотом; поезд летит через виадуки, ныряет в туннели, спускается зигзагами в долины, несется с грохотом и пыхтением среди утреннего покоя земли.

Промелькнула Пистойя, точно маленькая Флоренция, с таким же красным куполом собора и тоненькой кампанилой, вся золотая от солнца. Все ближе и ближе; город уже виден. Ищу глазами знакомые очертания и уже различаю отдельные церкви и из них раньше всего ближнюю S. Maria Novella.

Е. О. Д[обужинской]

ФЛОРЕНЦИЯ

Мы во Флоренции. Ранний час, на улицах еще пусто, но солнце уже теплое. Здороваюсь с знакомыми любимыми местами. Вот мраморы Баптистерия, черные полосы собора, площадь, Лоджия, наконец, узенькая улица, аркады маленького театра с фонтаном, и мы «дома». Останавливаемся в той самой комнате, где жили когда-то, и седая старушка встречает нас как старых друзей. Ничто не изменилось: те же старинные портреты, та же прохлада и полутьма от жалюзи. Из окна доносится уютный утренний шум улицы, кричит ослик, выкликают продавцы, насвистывают мальчишки, и, слава богу, ни одного звука современного города.

Только немного отдохнуть и скорей окунуться в улицы, наглядеться, находиться до изнеможения!

Когда наступает вечер этого первого дня, едем из города на холм, где на Piazzale * Michelangelo стоит новый Давид [9]. Сидя в открытом трамвае, подымающемся в гору, наслаждаюсь прохладой, рву сухие ветки кипарисов, задевающие меня по рукам, а через деревья внизу мелькают городские огни. Долго сидим наверху, на каменных перилах около статуи; здесь ни души. Сейчас весь город устремляется в горящий огнями Centro. Там сияют переполненные кафе, гремит Леонковалло, снуют среди толпы мальчишки, выкрикивая названия вечерних газет, а здесь — небо, кипарисы и тишина. Внизу, вдоль [набережной] Лунгарно, золотой дугой переливается цепь фонарей, белеют дома на набережной; дальше, посреди города, где огни Centro, стоит точно серебряная туманность, а еще дальше,

* Площади (*ит.*).

за городом, на покрытых ночной тенью окрестных холмах, кой-где лежат созвездиями маленькие огоньки, и не знаю, где начинается небо.

Мы долго стояли у балюстрады, глядя на далекий, отсюда беззвучный город. Молодой месяц садился сбоку, и Большая Медведица висела над самым городом, а ближний фонарь бросал вниз по скату холма от нас две длинные тени. Когда мы вернулись в город, вся Флоренция была полна белых ночных бабочек — они кружились у фонарей, умирали на мостовой, и местами казалось, что выпал снег, а на площади, где сожгли Савонаролу [10], мальчишки развели маленький костер и делали им аутодафе.

С утра начинаю мои паломничества к любимым местам, хожу по церквам и музеям. Отдыхаю от солнца и шума улиц в прохладном Баптистерии, где на стенах разноцветные мраморные ковры, проходя по Mercato *, глажу рукой бронзового вепря, окруженного корзинами цветов (я знаю его еще с детства по милой сказке Андерсена [11]), и, минуя Синьорию, невольно улыбаюсь глупому белому Baccio Bandinelli [12]. И потом каждый день приносит все новое, и знаю — все это сокровище будущих моих воспоминаний.

Однажды в сумерках зашли в один заросший травой монастырский двор. Благоухало неведомо откуда розами и полынью, а из-за высокой стены доносился голос, певший арию из Доницетти. В последний день, накануне отъезда, проходил по Арно. За рекой садилось солнце, и мосты, ближний — Ponte ** delle Grazie и дальний — Ponte Vecchio с его галереей, и перспектива зубчатых домов по Lungarno — все рисовалось таким несравненным, таким законченным силуэтом на фоне закатных лучей! Здесь я стоял, пока не скрылось солнце, и думал: сколько людей скольких поколений именно тут, в этом месте, где стою, глядели, быть может, на такие же закаты, на те же самые мосты, дома и Арно, очаровывались так же, как и я теперь, тем же очарованием...

На утро мы уезжаем в Сиену.

СИЕНА

Наш путь лежит среди благословенного тосканского пейзажа. Пинии, кипарисы и холмы. Деревья тянутся рядами, высятся рощами, совсем как на фонах картин кватроченто. Божественной тишины пейзаж стоит нетронутым века, точно его не смеет коснуться все обезличивающая и нивелирующая современность.

И в Сиену въезжаю как старый знакомый. Здесь я провел однажды один несколько незабвенных дней [13]. В маленьком пансионе я был единственным обитателем, и хозяин меня одного торжественно призывал к обеду гонгом. Там была терраса, откуда открывался вид на весь город, увенчанный полосатым собором; внизу от дома св. Клары ко мне доносился вечерний благовест, а сбоку высилась громада [собора] S. Dome-

---

* Рынку (*ит.*).
** Мост (*ит.*).

nico, из-за которого по вечерам подымался лунный серп. На этот раз мы живем в Palazzo * Silvio Piccolomini. Туда ведет высокая лестница со сводами, украшенными гербом. Я не могу оторваться от окна: от нашего палаццо глубоко вниз идут уступами каменные террасы с лоджиями, и лестницы спускаются в сады, дальше — древняя городская стена и за ней до горизонта беспредельная тихая страна холмов и виноградников, вся залитая лучами солнца. На одной из нижних террас вижу — обезьянка на цепочке прячется в тень под аркадой; другие окна упираются в стену узкой улицы; каменные львы вылезают из этой стены; откуда-то слышится дребезжащий звон старого колокола.

Я много видел городов, до сих пор сохранивших свой средневековый облик, но и в Пизе, и в Орвието, и в Перуджии, и в Вероне от средних веков дышит великой могилой и холодом музея, здесь же, в Сиене, этот дух и аромат Средневековья живут нетленными, странно и интимно слившиеся с теперешней жизнью, и здесь они меня всего охватывают и сладко подчиняют себе.

И нигде нет таких источенных временем, ржавых, морщинистых камней у домов, а на уличных стенах — такой причудливой формы факелодержателей и железных колец, тех самых, к которым привязывали своих коней еще воины Пинтуриккио [14], — все эти Толомеи, Пикколомини и Сарацини [15]; ни в одном городе нет такой замечательной полукруглой площади, наклонно спускающейся, как партер театра, к фронтону Palazzo Civico и замкнутой высоким рядом тесных домов; ничто не сравнится и с дивным собором, у которого остался недостроенным колоссальный неф без крыши, заросший травой, и настоящее чудо — мраморный пол собора — гигантская каменная гравюра: точно ковер из медальонов и орнаментов с сивиллами, аллегориями и символами эти дивные graffitti **. И конечно, только здесь, в Сиене, можно до конца ощутить и познать всю строгость, нежность и умиление, которыми проникнуты чеканные и чистые произведения сиенской школы [16].

Мы много раз исходили весь город, подымались на высочайшую башню, откуда незабываемый вид на Тоскану, заглядывали в маленькие пустые дворики с расписными аркадами, часто отдыхали на тихой, зеленой, как луг, площади, сидя у паперти полосатого собора, и удалялись за город в эту манящую холмистую страну, где раскиданы виллы, монастыри, церкви и замки; один замок я особенно помню — одиноко стоящий Palazzo Diavoli с круглой мрачной башней.

Вечером, когда утихает жара, все высыпают на улицы. Смешной омнибус, с колесиком на длинной палке, бегущим вдоль провода, лавирует среди толпы по тем самым узким улицам, где в стены вделаны древние кольца и факелодержатели. В Лицце, новой части города, играет музыка, горит электричество, слышится смех и этот особенный, очаровательный сиенский говор, и мне кажется, что у молодых стройных девушек в белых, таких современных платьях строгий и нежный профиль женщин Гирлан-

* Дворце (*ит.*).
** Посвятительные, магические и бытовые подписи (*ит.*).

дайо[17]. Пролетают гудящие автомобили, и тут же, среди гуляющих, на ступенях памятника, под дуговым электрическим фонарем, спит равнодушный лаццарони в позе микеланджеловской «Ночи». А когда позднее возвращаемся в старые безмолвные и темные улицы, мимо нас с шелестом носятся летучие мыши, и черные люди с факелами, звоня тоненьким колокольчиком, быстро провозят на бесшумной повозке закрытого простыней покойника. Становится жутко и странно, точно я снова в каком-то некогда приснившемся и давным-давно позабытом сне.

САН-ДЖИМИНИАНО

Я давно мечтал о S. Gimignano, об его удивительных башнях и об его сокровищах — Гирландайо и Беноццо Гоццоли[18], и мы осуществляем эту мечту. Ранним утром выходим на маленькой станции Poggibonsi и едем в коляске, постепенно подымаясь в гору, среди виноградников, оливок, кипарисов и пиний — забираемся в самое сердце этой пленительной страны. Начинает припекать солнце, и мы спускаем занавески балдахина, приделанного над кузовом. В гору тяжело, и я выхожу из коляски, иду рядом с возницей; у него почему-то только один сапог. На пыльной дороге под зеленым клеенчатым зонтиком сидит на жаре каменотес, стучит молотком, и у него и у того старика, что показался среди виноградной листвы, настоящие головы античных римлян. И вот из-за поворота появляется вдали странный город: на верхушке горы стоят, точно щетина, его 13 прямоугольных башен. С каждым поворотом этот сказочный город растет, и все четче различаю узкие, высокие башни. Наконец въезжаем на гулкие камни улиц и останавливаемся на минуту освежиться в альберго* «Белого льва». Пахнет вином и оливковым маслом, женщины сидят у дверей, высовываются головы из окон соседних домов. Мертвые высокие сторожевые башни здесь, вблизи, кажутся еще страннее. Что они стерегут? Эту тихую жизнь или те божественные произведения, которые живут здесь в церквах уже пятый век со дня своего рождения? И вот я стою перед Гоццоли, смотрю на фрески Гирландайо в Collegiate и вижу воочию мою любимую «Смерть святой Фины»[19] — одно из самых предельных выражений в искусстве безмятежной гармонии и тишины...

Мы проходим через весь маленький городок; за воротами S. Jacopo открывается широкий, как море, простор холмов, исчерченных виноградниками. Там над обрывом, у кривого оливкового деревца с маленькими зелеными плодами, я долго стою, рисуя ряды городских стен и кучу башен над ними. Потом сходим вниз, проходим мимо Fonti, где женщины со звонкими голосами стирают белье и сушат его на траве, обходим вокруг города и вступаем в него опять через другие ворота.

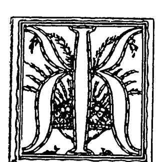
Настает час отъезда. Около «Белого льва» собрались глазеть мальчишки; опять на шум экипажа в окнах появляются головы. Проезжаем

* Гостинице (*ит.*).

мимо старой стены с пилястрами и маленькими романскими львами. Быть может, больше никогда сюда не вернусь... Кланяюсь на прощанье ряду старичков, усевшихся у стены, а они все учтиво мне отвечают.

По дороге, оборачиваясь, смотрю, как все уменьшается одинокий, как остров, город, и на повороте, среди крупной зелени виноградника и пепельных листочков оливок, нам в последний раз мелькает его голубой силуэт.

ПУТЬ К РИМУ



арким утром покидаем знойную Сиену, и поезд уносит нас в долгожданный Рим. Скоро тосканский нежный пейзаж с тоненькими кипарисами и синими горами у горизонта сменяется мертвой, каменной, пустынной страной. Плывут мимо голые холмы, почти белые от палящего солнца, и, как мираж, появляется и исчезает выросший на горе город с акведуками и контрфорсами, с дырами и арками на страшных стенах — это Bomarzo. По пути растут оливки, удивительные деревья правильной формы, похожие на чаши: ветви все срезаны наверху по кругу; потом цветущие олеандры и еще какие-то уже почти тропические деревья с красными цветами. И опять среди пустыни вырастает другой фантастический город; я жду его — это Орвието; на отвесной высочайшей скале, как на столе, лежат здания и соборы — и снова надолго голая песчаная страна. Уже солнце на склоне, и вдруг замечаю вдали над раковиной, над невидимым городом, возносится гигантский серый купол св. Петра. Наконец-то вот оно, мечтанье долгих годов... Там, за горизонтом, лежит и живет огромный великий Рим.

РИМ

не знаю большего очарования, как, приехав ночью впервые в незнакомый город, пойти по безлюдным улицам, одному погрузиться в спящие городские недра, идти наобум, делать неожиданные открытия, радостно узнавать места, давно любимые заочно, и чувствовать эту жуть потерянности, когда покажется, что заблудился в лабиринте улиц.

Была уже ночь. Наспех устроившись, я жадно устремляюсь в ночной неведомый город. Еду по темным прохладным улицам, вглядываюсь в темноту, слушаю плеск фонтанов — и вот залитая огнями шумная Piazza Colonna и посредине, в отсветах огней, белеющий на темном небе, изъеденный временем столб колонны Марка Аврелия. Отсюда знаю, куда направить мой путь. Пробираюсь сетью узких таинственных спящих улиц — и я на высокой набережной Тибра. Безлюдно и тихо, а слева исполинская черная гора — башня св. Ангела. К ней иду через мост — аллею ангелов Бернини[20]. Смотрю кругом, на Тибр, мост и замок, точно узнаю давно знакомое. Неужели я здесь никогда не был? Я прошел пол-Рима и еле иду от усталости, но во что бы то ни стало хочу сегодня же увидеть

[Собор св.] Петра. Мне кажется нескончаемой ведущая к нему длинная улица. Останавливаюсь около фонтанчика на углу — толстенький барочный амур, — причащаюсь у него холодной струей дивной римской воды, еще долго иду, и наконец открывается огромная, обнятая колоннадой площадь. Шумят величавые фонтаны, и ярко светят высокие фонари. Я один, на площади никого. Стою у обелиска прямо перед собором, до меня долетает водяная пыль от фонтана, и громада точно наступает на меня. Иду по площади к собору по белым и серым плитам, и чем ближе подхожу к фасаду, тем дальше купол уходит от меня, опускается и наконец исчезает за ним — и я на ступеньках храма... Уже было за полночь; на безлюдную площадь вдруг вынесся автомобиль, сделал, гудя, по площади круг и исчез, и какой-то полунощник, горланя песню, прошел мимо меня. Закрывались кафе, и последний трамвай взял меня с собой.

На другой день — к Форуму прежде всего! Но не миновать нелепо-огромного — нового, с иголочки — памятника Виктору Эммануилу[21]. Он заслонил полнеба, захватив и смяв под себя громадный кусок старого Рима, повернулся тылом к Форуму и уткнулся боком в Aracoeli. При этом ярком солнце больно глазам от чрезмерной белизны мрамора и ослепительного золота конной фигуры. Но сегодня, в мой первый день в Риме, все мне кажется таким праздничным, таким радостным в ликующем солнце, что я готов на сегодня примириться с напыщенным памятником и даже на минуту останавливаюсь, любуясь, как на ультрамариновой синеве неба блистает в вышине золотой конь с королем. Но все-таки скорее мимо, туда, за памятник, где в тени протянулась ввысь, к темной церкви Aracoeli, длинная древняя лестница, а рядом торжественно подымаются ступени, ведущие в Капитолий. Мы всходим по ним, и нас встречает на площади с приветливо протянутой рукой едущий на дивном коне бронзовый Марк Аврелий. И опять: и императора, и дворцы, и эту площадь я знаю, точно видел когда-то и был здесь...

Проходим сквозь колоннаду на маленькую площадку в тени дворцов, на обрыве, и вот внизу лежит зеленое кладбище — Форум. Мы спускаемся вниз, вступаем на него, и я касаюсь останков колонн и древних мраморных плит. Идем по густой траве среди каменных обломков — все заросло, всюду зелень, олеандры, лавры, какие-то чудесные кусты и лиловые цветочки, а у круглого возвышения в Regia травы разрослись огромным букетом. И все это запустение полно поэзии, а пышная флора кажется бережным покровом драгоценного праха. Проходим через весь Форум к Колизею, подымаемся по путанице переходов среди арок и сводов на стены, и оттуда опять вижу всю эту страну зелени и руин, лежащую посреди города.

Возвращаясь, сидим на круглых ступенях храма Весты, смотрим, как пылают в закате громада базилики Константина, арка Тита и дальний Колизей и высится темная, зловещая задняя стена Капитолия. Но звонят к «Ave Maria» — знак уходить[22].

Этим же вечером опять меня влечет к Капитолию. Там тишина и безлюдье. На фоне дворцов чернеет силуэт Марка Аврелия и белеют две статуи Диоскуров. Волчица, живущая в клетке возле одной из статуй, не

спит, почесывается, зевает в одиночестве; высокая луна освещает площадь; в тени у Palazzo del Senatore тускло горит один фонарь. Опять прохожу к Форуму; на той площадке, на краю обрыва, четыре маленьких девочки, напевая, ходят хороводом, а внизу спит Форум, безмолвный и таинственный в пелене лунного света.

Ночи и закаты — они в Риме лучшие мои воспоминания. Помню: я стоял у Trinità dei Monti; садилось солнце над бесконечным морем крыш, из которого, как острова́, подымались церкви и далеко у горизонта высился купол Петра. Шел дым из труб, даль была в голубом тумане, и в него погружалось красное солнце. Внизу шумело, кричало, гудело, зажигались огни в магазинах и на уходящих вдаль улицах загорались ряды фонарей. На ступенях каменной лестницы, спускающейся от храма к площади, сидели женщины с корзинами цветов, а позади меня высокий портал Trinità еще розовел на темнеющем небе. Над всем Римом отзвучали вечерние колокола, темнели сумерки, и где-то поблизости бродячий музыкант играл на ручном органчике.

И еще помню закат, на который я смотрел с башни св. Ангела. Перед этим мы долго пробыли в темных недрах этой исполинской глыбы, блуждали по страшным, тускло освещенным бесчисленным коридорам, пронизывающим каменную толщу башни, идущим наклонно, выложенным ужасно мелкой мозаикой — кошмарным трудом римских рабов. Проходили под тяжелыми сводами этих переходов с нишами и глухими амбразурами в стенах, подымались по нескончаемым лестницам и переходили через какие-то подъемные мосты. Чудилось, что здесь где-то возле, за каменными стенами, или где-то ниже таятся эти колоссальные черные каверны, чудовищные архитектурные пещеры-тюрьмы, пугающие своей реальностью в фантазиях гениального Пиранези[23]. Потом после мрака мы неожиданно выходили под яркое небо к внутренним дворикам, строгим и изящным, и высоким бастионам. На одной из площадок сложены пирамидами кучи каменных ядер и между ними статуя архангела, ранее стоявшая на вершине башни. Кто знает, не здесь ли Бенвенуто Челлини[24] совершал свои легендарные подвиги, стреляя в воинов Франциска? Наконец, пройдя через анфиладу изысканных папских комнат с чудесными гризайлями Пьерино дель Вага[25] и бешеной мегаломанией Джулио Романо[26], вышли к открытой лоджии на огромной обрывистой высоте. В небе пламенел торжественный, с золотыми облаками закат. Глубоко внизу, прямо под нами, катился Тибр, и на его зеленой воде лежал синий квадрат огромной тени, которую кидало низкое солнце от башни, а впереди, до самого горизонта, тянулся вечный Рим. И нам этот торжественный закат казался эпилогом, заключительной нотой всей грандиозной поэме, рассказанной в этот день башней св. Ангела.

Первое время меня раздражают неумолчный шум и громыханье торопливой римской жизни, палящее солнце, толпы народа и все оглушительные звуки современной улицы. Иногда не сплю по ночам от сумасшедшего грохота и звона несущихся трамваев и полуночного орания песен на гулких улицах. Но я привыкаю, потом примиряюсь и наконец понимаю,

что так и должно быть в Риме и, быть может, такой огромной и громкой и всегда была его жизнь.

Рим сначала ошеломляет, подавляет, он кажется громадным и необозримым, и только когда улягутся первые впечатления, придет спокойствие и возможность сосредоточиться, начинаешь любить и принимать его целиком, со всеми наслоениями — наследием его огромной истории и вечною силой жизни. Тогда начинаешь понимать, что кипение его теперешней жизни не оскорбляет старого Рима, и изъеденная временем колонна Аврелия кажется еще более нетленной и прекрасной реликвией среди электрических огней и шумных кафе.

Я с жадностью продолжаю мои странствия по городу. Мне уже нравится бороться со зноем, чтобы, одолев длинный и трудный путь вдоль раскаленных стен, проникать к сокровищам Ватикана, точно завоевывать свою цель; утомляться, взбираясь на Палатинский холм к развалинам императорских дворцов, и совершать длинное странствие по высушенному солнцем пышному парку Боргезе с пиниями, вазами и фонтанами, чтобы увидеть потом в вилле драгоценные картины галереи.

И понемногу, день за днем, я разбираю черты многоликого Рима. Я уже знаю, что есть Рим античный, Рим Ренессанса, барочный Рим и Рим XVIII в., я вижу места, где веет тем Римом, который был современным для Гете, и места, где все осталось таким, каким представлял себе Гофман и видел воочию Гоголь. И все это разнообразие стилей и отпечатков культуры разных эпох сосуществует в той гармонии, которую может создать только великий примиритель — время.

Рядом с уединенным и величественным тлением античного стоят почти нетронутые временем целые ансамбли старинных зданий. Иные из них выросли на месте тех, от которых осталось одно глухое воспоминание: лишь овальная форма дивной Piazza Navona напоминает о том, что здесь был цирк и ристалища в императорском Риме. Другие сооружения, как феникс, возникли из материала разрушенных зданий — гигантский мраморный массив Колизея служил неисчерпаемой каменоломней для архитекторов Ренессанса. И сколько зданий и храмов при смене вкусов и потребностей обрастали новыми формами на протяжении веков: неудержимое плодородие барокко не пощадило даже Пантеона, у которого выросли две колокольни — знаменитые «уши» Бернини, которые, просуществовав двести лет, в свою очередь были снесены веянием проснувшегося уважения к античному.

И всюду и природа, и быт пускают вечно обновляющие ростки около древних камней. В последней оставшейся «нерушимой» стене цирка Марцелла ютятся лавки угольщиков, а Форум и Палатинский холм покрылись зеленой травой и цветами. Лишь Кампанья, обнимающая Рим, обеспложенная и сухая, бессильна оправить его в былой цветущий венок.

Я не забуду никогда нашей поездки в Фраскати через эти голые поля Кампаньи, пахнущие мятой, с маленькими оазисами тратторий и встречающимися по дороге непонятными, зловещими ямами круглой формы — точно это язвы на коричневой бесплодной земле.

Был праздник, и маленький городок жужжал, полный народа; по узкой улице — Via* Goethe — мы поднялись в гору к вилле Альдобрандини, где в тени парка шумят каскады и с высокой террасы открываются изнывающие под солнцем дали плоских полей Кампаньи, за которыми виден далекий серый Рим и искрится серебром узкая полоска Средиземного моря.

Не забуду и Тиволи с его водопадами среди романтического горного пейзажа, похожего на дивные фантазии Гюбера Робера[27]. Не забыть и вековых кипарисов над квадратными бассейнами в сказочных садах виллы д'Эсте...

Перед самым отъездом в Неаполь мы были в катакомбах Каликста. От грандиозного портала S. Giovanni in Laterano с барочными статуями на фронтоне — долгий путь по узкой Via Appia, на которой стоят старые камни мавзолеев. Монах-проводник, очень болтливый и толстый, водил нас по узким подземным коридорам с полками, где хоронили умерших, с надписями, изваяниями и остатками древнехристианской живописи на стенах и сводах; по пути пугал рассказами о таинственном бесконечном лабиринте катакомб, идущем под всем Римом, где заблудилась когда-то и назад так и не вернулась какая-то злополучная компания туристов.

Я, отстав, заглянул со свечой в один из боковых коридоров, покрытых, как тленом, коричневым прахом, и вдруг на стене увидал неподвижного белого большого паука с прозрачными длинными ногами. На меня повеяло странным ужасом, почудилось, точно это седое могильное насекомое такое же древнее, как эти подземелья, и мудрое и молчаливое, как сама смерть.

Мы вышли наружу. За катакомбами лежала до синих Албанских гор древняя плоская Кампанья с ее акведуками, стоящими, как мираж, на горизонте, а к востоку, за тонкими кипарисами, в вечерних сумерках подымался вечный купол далекого Петра.

С какой тоской я уезжал из Рима... За эти недели я уже сроднился с ним, и с каждым днем все ненасытнее становилась жажда увидеть все то, что осталось еще мне неизвестным в Риме, и с каждым днем он казался мне все более прекрасным и милым. Но я забыл, проходя мимо фонтанов Trevi, опустить в воду монету — это делают те, кто хочет вернуться. И может быть, мне — не судьба...[28]

* Улица (*ит.*).

ПУТЬ К НЕАПОЛЮ

олгое время мы едем по суровой равнине, где не видать ни одного поселения; мимо тянутся стройные линии римских акведуков — они всюду, куда лишь хватает глаз. Рим давно скрылся из виду, а серый купол Петра долго еще стоит на горизонте. За Албанскими горами вдруг неожиданно — зеленеющие поля и рощи, совсем русская природа, будто Орловская или Тульская губерния. Потом опять горы из мелких серых скал, точно насыпанные кучи острого щебня; опять мертвые города стоят на вершинах и высятся одинокие средневековые башни; ослы медленно идут по дорогам, женщины едут на них, сидя боком; через реку по камням переходят поселяне с узлами и кувшинами на головах. У Капуи снова горы, свинцовые и грозные, а за ними встают серо-черные слоистые тучи; идет гроза, и молния блистает за гребнем гор. Близится Неаполь: вдали уже показался Везувий, но скоро скрывается в грозовых облаках. Мелькают высокие конусы соломенных скирд и пинии необычайной высоты; виноград висит на деревьях огромными зелеными занавесами. Еще города не видно, но тревожно чувствуется его приближение. Поезд нервно торопится, и мы въезжаем в дымный и гулкий вокзал.

НЕАПОЛЬ

еет югом: пальмы на площади, ряд балконов на сплошной стене домов — совсем Испания. В широко раскрытую дверь магазина вижу, как приказчик стоит на прилавке и разворачивает вниз длинную полосу материи. Вероятно, некогда восточные купцы так разворачивали свои шелка в том же Неаполе перед женами сеньеров и дамами Ренессанса. Проезжаем по монотонным широким улицам, замощенным большими плитами и запруженным шумным народом. Едем мимо старого черного замка и колоннады S. Paolo e Francesco, неожиданно для меня похожего на наш Казанский собор, мимо дворцовых ворот с конями Клодта[29] — таких же, что стоят на Аничковом мосту; проезжаем через весь город, и наш плетеный экипаж взбирается по идущей зигзагами улице к громоздящимся на горе домам. Мы поселяемся там наверху, откуда видно все море.

Я верен своей страсти и в тот же вечер спускаюсь в город, чтобы путаться в незнакомых улицах. Но гроза удерживает меня, она надвигается со всех сторон, и я дохожу лишь до опустевшей набережной, не в силах оторваться от феерического зрелища летающих лент розовых молний в гигантской пепельно-лиловой туче, с зловещей медленностью подымающейся над тихим морем.

Я бегу от современных кварталов. Тянет в эти маленькие улочки, идущие вниз и вверх по сторонам от буржуазной и безличной Via Roma — прежней Via Toledo. Эти каменные лестницы-коридоры сплошь увешаны сохнущим бельем, висящим гирляндами поперек улицы над головой, и это

похоже на праздничные флаги. Нищая, шумная детвора наполняет криком дворы старых палаццо с грандиозными воротами — чудесной архитектуры дворцы, втиснутые в эти переулки, — теперь это жилища, кишащие беднейшим людом. Тут же на улицах идет домашняя жизнь, здесь и готовят пищу, и едят, здесь же и спят на кроватях, точно эти дома выплеснули из себя переполнившее их население. И все это орет, поет, свистит, ругается, суетится, снует взад и вперед или лениво сидит у порога домов. Во всем такой «юг», и всюду такие изумительные контрасты!

Не пропускаю ни одной церкви. Рядом ютится отчаянная нищета, в церквах же блистает предельная пышность и вычурность католического барокко. Gesù * внутри весь выложен богатейшими мраморными инкрустациями, но и снаружи церковь необычайно нарядна, вся в «диамантах» — граненых рустах. В Santa Chiara все залито золотом, и красные шелковые ламбрекены на окнах делают ее похожею на парадный дворцовый зал. Какими же великолепными становятся храмы в дни праздничных богослужений!

Устремляюсь в музей — там то же богатство: нигде я не видал такого исключительного изобилия и разнообразия первоклассных шедевров, и вместе с тем и нигде нет такого количества бездарных копиистов. Некоторые делают вид, что копируют: тычут сухой кистью по давно намазанному холсту и предлагают туристам купить этот «Ricordo di Napoli» **. Но куда соблазнительнее те розовые раковины, морские звезды, кораллы, камушки и другие диковинки, которые продаются (почему-то непременно греками) на неаполитанских улицах. Трудно удержаться от искушения, чтобы на память о южном городе не накупить этих истинных художественных даров природы, и я набиваю карманы морскими коньками, ракушками и окаменелостями.

Из Неаполя мы сделали незабываемое путешествие в Помпеи.

Едем туда на весь день. Наш игрушечный поезд огибает совершенно красный, точно накалившийся от жары Везувий; по дороге мелькают беленькие домики, увитые плющом и с плоскими крышами; возле домов сушатся пучки алого перца; виноград висит тяжелыми черными гроздьями на лозах, и всюду кругом жирные, колючие кактусы и ковры сине-фиолетовых цветов. Сбоку же, на блестящем серебряном море, стоят паруса, а на горизонте лежит силуэт Капри.

Мы избавились от гидов и одни ходим по улицам Помпей. К счастью, нет ни туристов, ни глупых куковских экскурсий[30], и единственные живые существа, кроме нас, — зеленые быстрые ящерицы. Здесь их царство. Меня волнуют глубокие колеи от колес на необычайно крупных булыжниках мостовой, — эти до странности реальные следы когда-то кипевшей жизни. Заходим в один восхитительный дом около Porta *** Nola, гуляем по садику «Дома актера», заглядываем в «Дом с золотыми амурами». В одном из домов — чудесная белая комната с зеленым и розовым легким

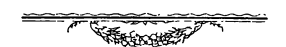
---

* Храм Иисуса (*лат.*).
** Сувенир из Неаполя (*ит.*).
*** Ворота (*ит.*).

узором, мозаичные полы, белые гермы[31] и, как последний уцелевший трепет жизни, настойчивая и наивная эротика. Навещаем и маленький музей, где нет ничего любопытного, кроме слепков умерших помпеянцев, собаки и скарба, найденного при раскопках. Так мы проходим весь город до Porta Vesuvio и кончаем свой день, отдыхая на мраморных плитах чудесного театра. Уже вечереет, и стоит необыкновенная тишина. Но раздается странный трубный звук. Это трубят в раковину — кончают раскопки в дальнем, не тронутом еще углу Помпей, город запирают, и мы уходим вместе с последними рабочими.

На обратном пути Везувий был уже совсем пурпуровый. Красное солнце садилось за синий горизонт моря, и высокие девушки, освещенные закатом, стояли под черными кронами пиний на огненном фоне горы.

Нас принял дымный и пыльный, нехотя остывающий от жаркого дня Неаполь — огромный, раскидистый, утомивший меня за эти дни своей пышностью, контрастами и горячечной жизнью город. На утро мы расстаемся с ним и с парохода при утреннем солнце глядим, как уходит от нас торжественная, прославленная и ни с чем не сравнимая театральная панорама города, Везувия и залива.



ВСТРЕЧИ С ПИСАТЕЛЯМИ И ПОЭТАМИ

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И «БАШНЯ»

С осени 1906 г. я начал преподавать вместе с Бакстом в частной художественной мастерской («школа Бакста и Добужинского»), которая была основана Е. Н. Званцевой, бывшей ученицей Репина. Школа тогда помещалась на углу Таврической и Тверской улиц, против Таврического сада, — как раз под квартирой Вячеслава Иванова, которая была на самом верхнем этаже этого большого дома с угловой башней-фонарем. Башня и стала знаменитым названием собраний у Вяч. Иванова, его сред, — нового литературного центра Петербурга[1].

Приезжая два раза в неделю в школу, я очень скоро через Званцеву познакомился с «верхними» жильцами и не пропускал случая заходить к ним — и очень скоро сблизился с Вячеславом Ивановым и его женой, всегда чем-то горевшей, Лидией Дмитриевной[2]. С ними жила дочь ее от первого брака, Вера Шварсалон, девушка с ангельски-голубыми глазами и золотой косой вокруг головы.

Званцева была своим человеком у Ивановых и была близка ко всему их кругу, а Волошин, один из ближайших друзей Вяч. Иванова, даже и поселился в квартире Званцевой и женат был на учившейся в нашей школе Маргарите Сабашниковой. Все это как-то домашним образом сбли-

жало школу с Башней, и школа не могла стоять в стороне от того, что творилось «над ней». Некоторые ученики, по примеру Бакста и моему, бывали тоже посетителями гостеприимной Башни. Сама же школа под Башней становилась не только школой, а маленьким «очагом», как бы содружеством, где в исключительной атмосфере зрело немало будущих художников.

Я хочу вспомнить тут одну мою необыкновенно талантливую ученицу, Елену Гуро[3], маленькое, болезненное, некрасивое существо (она умерла очень скоро), которая была очень тонким и очаровательным поэтом. Она успела напечатать только одну маленькую книжку стихов[4], ею самой прелестно иллюстрированную и посвященную ее сыну, который существовал лишь в ее воображении...

Вячеслав Иванов приехал тогда из Италии, прожив в Риме и отчасти в Афинах почти всю жизнь[1*], и был великим знатоком античного мира и уже давно сложившимся поэтом.

Как собеседник он обладал совершенно особенным обаянием, и хотя я не забывал, что передо мной ученый-философ и глубокий поэт, но это не пугало — так он был внимателен даже к такому профану, как я, и так порой весело-умны были его реплики, и так заманчиво и интересно он заводил разные тонкие споры. Льстило и то, что он показывал особенно бережное уважение к художнику как обладателю какой-то своей тайны, суждения которого ценны и значительны. Его собственные проникновенные мысли об искусстве бывали мне очень интересны. Впоследствии он с необыкновенным прозрением высказался на тему о синтезе искусства по поводу творчества Чюрлениса[6].

Мне казалось, что от него веяло какой-то чистотой, чем-то надземным. Кто-то написал о нем: «Солнечный старец с душой ребенка» (ему тогда было, впрочем, лет 40...), а Блок в одном из своих писем сказал: «Он уже совсем перестает быть человеком и начинает походить на ангела, до такой степени все понимает и сияет большой внутренней и светлой силой»[7]. Это показывает, как всем хотелось идеализировать этого замечательного человека. Он же был столь «горним», что мог себя считать выше морали...

Вяч[еслав] Иванов тогда носил золотую бородку и золотую гриву волос, всегда был в черном сюртуке с черным галстуком, завязанным бантом. У него были маленькие, очень пристальные глаза, смотревшие сквозь пенсне, которое он постоянно поправлял, и охотно появлявшаяся улыбка на розовом лоснящемся лице. Его довольно высокий голос и всегда легкий пафос подходили ко всему облику Поэта. Он был высок и худ и как-то устремлен вперед и еще имел привычку в разговоре подыматься на цыпочки. Я раз нарисовал его в этой позе «стартующим» к звездам с края Башни, с маленькими крылышками на каблуках, но эту не очень злую карикатуру[8] я показал только своему другу Сюннербергу, все-таки боясь, что Вяч. Ив[анов] обидится...

[1*] «Я учился древности у Моммзена, Рима и Афин», — сказано им в его автобиографии[5].

В Башне, на еженедельных средах, которых я одно время почти не пропускал, я встречал всех тогда — и уже знаменитых, и еще начинавших молодых поэтов: Александра Блока, только что окончившего Санктпетербургский университет, приезжавшего из Москвы Андрея Белого, загадочного Кузмина, впервые тогда появившегося в Петербурге; встречался с имевшим тогда облик древнего старца Федором Сологубом и с лохматым, маленьким Ремизовым и другими. Завсегдатаями Башни были и зевсоподобный Волошин, и Георгий Чулков.

Гости на средах оставались иногда до раннего утра. Лидия Дмитриевна, любившая хитоны и пеплумы, красные и белые, предпочитала диванам и креслам ковры, на которых среди подушек многие группировались и возлежали. Помню, так было при приезде Брюсова, который, сидя на ковре в наполеоновской позе, читал свои зловещие стихи, и свет был притушен. Но до «кадильниц» и тем более до каких-то «оргий», о чем ходили слухи, в Башне, разумеется, не доходило. К этому «театру» мы (а из художников бывали Сомов, Бакст, Лансере и наши общие друзья, Нувель и Гржебин) относились очень не всерьез, но с любопытством. Очевидно, ко всему по-философски равнодушно относился и сам хозяин.

Обыкновенно в Башне читались самые свежие, еще не напечатанные стихи, и, разумеется, читались, как было принято тогда, торжественно и нараспев — этот стиль, кажется, пошел от Андрея Белого, у которого такая декламация была своего рода пением (но он как-то внезапно вдруг утратил эту способность), и это сделалось общим увлечением; читать иначе, реалистически, «с выражением» казалось неприличным и пошлым. (Профаны же, помнится, тогда называли эту модную монотонную декламацию «акафистом» или «панихидой».)

Собрания проходили по-семейному, за чаепитием, многие бывали с женами. После же чая, кроме стихов, часто читались доклады на одну из животрепещущих символических тем, и тогда возникали нередко весьма горячие прения. Больше всего горячился Чулков — после Бориса Пронина (зачинателя «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов» [9]) и Н. Н. Евреинова самый неистовый энтузиаст, каких я знал. По внешности он тогда походил на молодого апостола или Предтечу, с бородой и большой шевелюрой, что было весьма в стиле его несколько театрального пафоса. Ни один доклад не проходил без его участия в прениях — тут он бывал порой блестящим или оппонентом, или апологетом. Помню, как он неиствовал, вещая на тему «Демоны и художники»! Чулков носился тогда с идеей «мистического анархизма» [10], системы, кажется, и для него самого довольно туманной, но в самом названии содержалось уже нечто многообещающее, магическое и заинтриговывающее.

Заинтересовало оно... и градоначальство. И однажды, кажется в конце 1906 г., когда в Башне было одно из самых многолюдных собраний и был в самом разгаре «чай», внезапно раскрылись двери передней (как раз против самовара) и театральнейшим образом, как настоящий deus ex machina *, появился полицейский офицер с целым отрядом городовых [11].

---

* Бог из машины (*лат.*).

Всем велено было остаться на своих местах, и немедленно у всех дверей поставлены были часовые. Забавно, что никакого переполоха не произошло, и чаепитие продолжалось как ни в чем не бывало. Однако по очереди все должны были удаляться в одну из комнат, где после краткого допроса, к всеобщему уже возмущению, началась чрезвычайно оскорбительная операция личного обыска. Сначала допрашиваемые старались шутить и дерзить, но когда руки городовых стали шарить в карманах, сделалось уже не до шуток.

Процедура эта тянулась до самого утра, и обысканные с негодованием обсуждали, как же реагировать. Среди «пострадавших» присутствовала мать Максимилиана Волошина, только что приехавшая из Парижа, дама почтенного возраста, молчаливая и безобидная, но внешности весьма для полиции оскорбительной: стриженая, что было по тем временам еще очень либеральным, и, пуще того, ходившая — что, впрочем, и нас, и весь Петербург удивляло — в широких и коротких шароварах, какие когда-то носили велосипедистки. Она-то и стала искупительной жертвой за всех нас. Полицейский офицер решил, что она и есть самый главный и опасный «мистический анархист», и забрал ее, уже совершенно растерявшуюся и расплакавшуюся, в Градоначальство. Пробыла она, впрочем, там недолго, так как утром кто-то полетел к Трепову [12], сумел пристыдить начальство, и ее утром же освободили. Всех же остальных на заре, по окончании обыска, отпустили с миром. Отобранные документы мы все получили обратно из Градоначальства, и никаких последствий ни для кого это глупое происшествие не имело.

Но окончилось оно еще одним анекдотом. Д. С. Мережковский при разъезде после обыска в Башне не нашел своей бобровой шапки: «Утащили, мерзавцы», —и сейчас же напечатал в «Руле» язвительное открытое письмо министру внутренних дел: «Ваше превосходительство, где моя шапка?» Но произошел большой конфуз: шапка на другой день нашлась застрявшей за каким-то сундуком в передней...

У Вячеслава Иванова я еще бывал и по поводу затеянного им его собственного издательства «Оры». Он торжественно нарек меня почетным именем «художника „Ор“», и я сделал несколько обложек для крошечных книжек этого издательства [13], удовлетворяя Вячеслава Иванова моими символическими рисунками. (Эти книжки были: антология «Цветник „Ор“», «Трагический зверинец» и «33 урода» Лидии Дмитриевны, писавшей под именем Зиновьевой-Аннибал, и «По звездам» Вячеслава Иванова.)

Помню и почти экспромтный спектакль, затеянный в Башне Мейерхольдом и Судейкиным, — «Поклонение Кресту» Кальдерона, пьеса эта была поставлена в ширмах, очень изысканно и поэтично.

Лидия Дмитриевна, нами искренно любимая, неожиданно скончалась от дифтерита летом 1909 г., и Башня кончилась [14]. Вячеслав Иванов вскоре переехал в Москву. Позже он женился на своей падчерице Вере Шварсалон, и это было большой сенсацией...

С отъездом Вячеслава Иванова в Москву наши отношения оборвались — подобные чисто внешние причины, увы, не раз в моей жизни кон-

чали даже и близкую дружбу. В Москве я видел его лишь мельком в первые годы после революции (он полысел и носил черную ермолку), слышал затем о внезапном и парадоксальном, но несомненно искреннем энтузиазме, который неожиданно для всех возник у этого человека не от мира сего к Великому Эксперименту[15], узнал о смерти бедной Веры (от голода, как утверждали) и затем об отъезде Вячеслава Иванова в Италию уже безвозвратно. Там он перешел в католичество, также, несомненно, со всей искренностью своего пафоса... То же, что он поселился в Риме на Тарпейской скале, не удивляло, а скорее радовало — как некий законченный штрих в образе Поэта.

СОЛОГУБ

В тот год, как возникла Башня, особенно в следующем, 1907 г., я стал часто бывать у Федора Кузьмича Сологуба, обычно вместе с моим приятелем Сюннербергом, тогда начинавшим поэтом.

Поэзия Сологуба уже давно меня пленяла, мне нравилась его презрительная гордость и горечь и сама музыка медленного и тяжелого стиха, а главное, его «Творимая легенда» — мир, который он создавал над действительностью и где мечта хотела быть настоящей реальностью[16].

Поэзия его не только восхищала своим ядом и прелестью образов, она отвечала настроениям тогдашнего моего «двойного бытия»[17]. Именно тогда я со всей остротой чувствовал спасительность иронии и собственным опытом узнал настоящий смысл «неприятия» и отрешенности, чем так часто звучала поэзия Сологуба. Она только утвердила во мне то, что я узнал самостоятельно, и хотя никогда не говорил об этом Сологубу и особенной близости у нас не создавалось (он был значительно старше меня), но во мне он, конечно, чувствовал понимание.

Он жил в те годы на 8-й линии Васильевского острова, на казенной квартире, в качестве инспектора городского училища и был «в миру» Тетерников. Тогда только что вышел его «Мелкий бес», роман, так его прославивший, в издательстве Гржебина (с моей обложкой)[18]. Роман все мы уже читали, и было странно видеть, что Сологуб жил в такой мещанской и банальной обстановке, достойной быть интерьером самого героя «Мелкого беса» Передонова, с обоями в цветочках, с фикусами в углах гостиной и с чинно расставленной мебелью в чехлах. Циник Нувель, который тоже часто у него бывал, уверял, что Сологуб и есть сам Передонов и потому и купается в пошлости! Но тут-то и рождалась его «Творимая легенда».

Федор Кузьмич в то время имел весьма патриархальный вид лысого деда с седой бородой, что как раз не вязалось с изысканностью и греховностью его стихов и было, в сущности, его загадочной маской. После уютного чая с обильными бутербродами, который разливала гостям пожилая сестра Сологуба, худая и молчаливая Ольга Кузьминишна, придававшая столовой сугубую чиновничью патриархальность, все перебирались

в кабинет слушать чтение стихов. Часто читали Блок и Кузмин и сам хозяин своим глухим и бесстрастным голосом, а в книжном шкафу за стеклом выглядывала «недотыкомка», мной нарисованная[19]. У Сологуба бывал и Сомов и из поэтов также Пяст и впервые на нашем горизонте появился только что начавший писать Потемкин[20], необыкновенно молчаливый, в застегнутом на все пуговицы сюртуке, студент.

Тогдашний облик Сологуба мне больше был по душе, чем тот (новая маска!), который он принял несколько лет спустя, когда уже был женат на Настасье Чеботаревской. Он стал бритым, причем обнаружилась большая бородавка у носа (портрет Сомова). Чеботаревская его окружила «роскошной» обстановкой с золотой рыночной мебелью и шелковыми гардинами. Было обидно за Сологуба, и как он мог все это выносить — непонятно. В этом «салоне» Чеботаревской (на Преображенской улице[21]) устраивались не только литературные вечера, но однажды был и наделавший много шуму маскарад.

Чеботаревскую у нас не полюбили, но у нее был ужасный конец, за который ей все хотелось простить.

После революции она стала впадать все в большее нервное расстройство и в глухой осенний вечер 1921 г. не вернулась домой: кто-то видел — бросилась в воду с Тучкова моста. Говорили, что Сологуб, несмотря на всю очевидность, не верил смерти и ждал, что она вернется. С ужасом передавали, что он каждый день ставил для нее обеденный прибор. Весной, когда тронулся лед, ее нашли, и Сологуб снял с ее руки обручальное кольцо.

Я встречал Федора Кузьмича и в самые тяжелые годы, после этой катастрофы. Он снова был с бородой и стал какой-то просветленный и тихий, и обычный сарказм его стал добродушнее. Он рассказал мне: «Сижу на бульваре на скамейке, подошли беспризорные. „Дай, дяденька, папироску“. — „А мандат на курение есть?“ — Рассыпались во все стороны».

Каков был его одинокий конец, я не знаю.

РЕМИЗОВ

И в «Шиповнике», и у Вячеслава Иванова я часто встречался с Алексеем Михайловичем Ремизовым и его женой Серафимой Павловной Довгелло и затем стал у них бывать на Казачьем переулке.

Внешность Ремизова была необыкновенной: маленький, сгорбленный (в старости, в Париже, он уже совсем согнулся)[22], курносый, в очках, с огромным лбом и торчащими во все стороны вихрами — он походил на «чертяку» или колдуна его сказок. Его жена [была] необычайной полноты и гораздо выше его, с правильными чертами красивого лица и добродушной улыбкой. Были они «на Вы». Она была ученым-специалистом по русской палеографии, Ремизов же — удивительным мастером писаного шрифта; его рукописи — поразительно калли-

графического почерка. Он умел писать и «уставом», и «полууставом» и выкручивал самые замысловатые завитки. Часто он уснащал свои писания и рисунками довольно странными — был в них настоящим сюрреалистом еще до сюрреализма.

Квартира их была полна всевозможной курьезной чепухи, висели пришпиленные к обоям разные сушеные корни и «игры природы», вербные чертики и пр. Ремизов собирал и берег и всякие пустячки, которые ему что-нибудь напоминали: пуговицу, которую потерял у него Василий Васильевич [Розанов], коночный билет, по которому он ехал к Константину Андреевичу [Сомову], и т. д. В советское же время его квартира (тогда на Васильевском [острове]) превратилась уже совсем в колдовское гнездо, разный чудовищный вздор был развешан на веревках, и стены были самим Ремизовым расписаны по обоям чертями и кикиморами.

Одной из чудаческих затей Ремизова было учреждение им «Великой Вольной Обезьяньей Палаты», или «Обезволпала», Озорной Академии, в роде «всешутейшего собора»[23], куда он единолично кооптировал членов, нарекая их разными пышными титулами и выдавая дипломы, которые собственноручно подписывал — «Царь Обезьяний Асыка». Подобный диплом заслужил после многолетнего томительного ожидания и я, причем возведен был в сан «Старейшего (митрофорного) Кавалера Обезьяньего Знака». Бенуа, Сомов, Нувель, Сюннерберг, Н. Бердяев, В. Булгаков и немногие другие были одни «князьями Обезьяньими», иные «кавалерами», а иные и просто «обезьянья служка». Дипломы были шедеврами ремизовской каллиграфии, и каждый был украшен изображением печати с портретом самого кавалера или князя.

Во всех этих чудачествах Ремизова в жизни и в смехотворных его рассказах большой веселости для меня не было, даже многое бывало мучительным, как смех от щекотки. Но все-таки в иных его вещах сквозь это шутовство, мудреные словечки и утомительно-филигранный слог веяло большой поэзией и даже нежностью и вообще чем-то очень милым.

Общим у нас с Ремизовым (это и объединило нас очень искренне) была наша любовь к детскому миру, особенно к народным лубкам и игрушкам, и первая мной иллюстрированная книжка для детей была «Морщинка» Ремизова[24]. У меня собралась большая коллекция всевозможных народных игрушек, и Ремизов, бывая у меня, вдохновился одной и написал забавные стишки, мне посвященные, «У Лисы бал»[25]. Тогда же, в 1907 г., издавался его «Пруд», и этот крайне мрачный его роман в духе Достоевского на меня сильно подействовал, и я с охотой сделал обложку[26] (пожалуй, одну из самых удачных того времени), а потом «Пруд» толкнул меня написать и маслом картину на тему этого романа[27].

В то время как готовили спектакль «Старинного театра» с моими декорациями и костюмами «Robin et Marion», неожиданно мне предложено было сделать декорации и костюмы в театре Комиссаржевской для «Бесовского действа[28] над некиим мужем» Алексея Ремизова.

В начале ноября 1907 г. меня позвал к себе Ремизов на чтение своего нового произведения. Были Аничков, Чулков, Волынский, Сюннерберг и Мейерхольд. Пьеса оказалась очень забавной и чудаческой, как всегда

у этого затейника, с потешными словечками и именами, и по содержанию являлась русским «искушением св. Антония» с чертями, Грешной девой, ангелами, масляничным беснованием, с монастырем и адом — все в духе русского апокрифа, и все это было весьма соблазнительно для художника! Присутствующие вместе с автором точно сговорились и решили, что поставить это в театре должен непременно я с Мейерхольдом [29]. На другой день я с этим был у Бенуа и получил его «благословение», был у Билибина, чтобы он не ревновал [30] ... И не ожидая еще согласия Веры Федоровны Комиссаржевской, уже начал с Мейерхольдом и Ремизовым обдумывать постановку.

Опускаю все подробности этой постановки, которая получилась очень острой (музыку к «Бесовскому действу» написал Кузмин), но премьера вызвала настоящий скандал в театре.

КУЗМИН

Башне же впервые в 1906 г. появился Кузмин [31]. Удивила его тогдашняя внешность: он носил синюю поддевку и своей смуглостью, черной бородой и слишком большими глазами, подстриженный «в скобку», походил на цыгана. Потом он эту внешность изменил (и не к лучшему) — побрился и стал носить франтовские жилеты и галстуки. Его прошлое окружала странная таинственность — говорили, что он не то жил одно время в каком-то скиту, не то был сидельцем в раскольничьей лавке, но что по происхождению был полуфранцуз и много странствовал по Италии. Появился он в нашей среде уже готовым поэтом, и в Башне был сразу признан. Всех поражала его замечательная литературная образованность, особенно во французской литературе.

Хотя теперь иное в его стихах может казаться вычурным и жеманным и, «прости господи, глуповатым» (последнее, впрочем, не есть укор), но рядом с глубокомыслием и сложностью символической поэзии стихи Кузмина, простенькие, хотя и очень изысканные по форме, часто фривольные и забавные и всегда чрезвычайно музыкальные, были действительно новым и свежим явлением. Новым и оригинальным было у него и необыкновенно причудливое сочетание народного, чего-то староверческого с XVIII веком — та пикантная смесь «французского с нижегородским», которая может оправдываться и быть убедительной лишь при большом вкусе и мастерстве творчества.

Кузмин был одновременно и музыкантом (был учеником Римского-Корсакова), писал очень милую музыку на слова своих собственных стихов и, сам себе аккомпанируя, пел, вернее, напевал эти романсы и сонеты — и в Башне, и у своих друзей, хотя и безыскусственно, но неподражаемо своеобразно [32].

Его песенки сразу сделались очень популярными в петербургских богемных и полубогемных кругах. Их с большим тогда, казалось, шармом

исполняла в «Бродячей собаке» маленькая Каза Роза. Самым любимым было «Дитя, не тянися весною за розой».

Поэзия Кузмина отвечала многим уклонам тогдашних настроений и была поэтому необыкновенно современной. Дразнил и тайный и явный ее эротизм. В этом был ее успех, впрочем довольно дешевый. Но то, что было действительно ценным у Кузмина (кроме того, что он был увлекательный рассказчик, и этим уменьем он, пожалуй, больше всего был схож с Лесковым), это то, что он создал свой собственный стиль, очень искусно воскрешая архаический и наивный язык сентиментальных мадригалов и старинной лирики. Кузмин был в этом такой же ретроспективист, как Сомов. Их сближала и общая обоим грустная нота скептицизма. Подобно искусству Сомова, поэзия Кузмина уводила в страну воспоминаний, и в то же время оба они любили пленительность здешнего «милого мира», «двух мелочей прелестных и воздушных». Его романтизм и недоговоренность давали большой простор воображению и могли чрезвычайно волновать иллюстратора, но для меня было особенно привлекательным то, что у Кузмина было навеяно Гофманом. Поэтому именно для его «Графа Калиостро» и для сонетов «Лесок» я с особым увлечением делал свои иллюстрации[33].

С Михаилом Алексеевичем мы встречались очень часто, сначала на средах у Вячеслава Иванова, потом у нашего общего друга Сомова, бывал он и у меня и у многих других приятелей. Сблизила нас и общая работа с ним и Бор[исом] Романовым: маленькая постановка его забавной пантомимы «Выбор невесты» в «Привале комедиантов»[34]. Так же как и к «Бесовскому действу», им была написана и музыка к пантомиме.

Последний раз я видел Кузмина перед окончательным моим отъездом из Петербурга в 1924 г. После революции он как-то внезапно постарел и, когда-то красивый, стал страшен со своими ставшими еще громаднее глазами, сединой в редких волосах, морщинами и выпавшими зубами. Это был портрет Дориана Грея[35].

БЛОК

Блоком, как и со многими другими нашими поэтами, я тоже познакомился на средах у Вячеслава Иванова зимой 1906—1907 гг. Это был у Блока период «Прекрасной Дамы» и «Незнакомки», и тогдашняя поэзия его действовала на меня еще глубже, чем поэзия Сологуба, и отраднее, чем она. Я испытывал к ней даже какое-то чувство благодарности. Блок был самым петербургским из современных поэтов, и одним этим уже многое у него было для меня дорого и близко[36]. Тогда только что был поставлен у Комиссаржевской его «Балаганчик» с декорацией Сапунова — истинно поэтический, и до сего дня незабываема его странная и острая прелесть.

Сам Блок как личность мне казался в полной гармонии с его поэзией. Он был в те годы юн и строен, с гордо поставленной головой, в ореоле вьющихся волос и с лицом молодого Гете. Он был более красив, чем на

довольно мертвенном портрете Сомова. Как Вячеслав Иванов, Бальмонт, Брюсов, Волошин и другие, Блок носил тогда черный сюртук и черный шелковый галстук бантом (и в отличие от других — «байроновские» отложные воротнички). Это сделалось как бы формой поэта того времени. Традиция еще держалась.

Свои волнующие стихи Блок читал медленно, с полузакрытыми глазами, слегка нараспев и монотонно, и у него это вовсе не было позой, и действовало его чтение неотразимо, хотя у него был несколько глухой голос и он чуть-чуть шепелявил.

Прочтя стихотворение, он, точно спускаясь на землю, иногда говорил: «Вот» или «Все».

Блок жил одно время по соседству со мной, на углу Офицерской и речки Пряжки [37]. Из окон его был тот же самый вид, что я часто рисовал из моей квартиры [38], далекие эллинги Балтийского завода и его железные краны, корабельные мачты и маленький кусочек моря. Впереди узенькая речка описывала дугу.

Вначале у меня с Блоком встреч бывало немного. Раз мы с ним и Вячеславом Ивановым поехали вместе в одном купе в Москву (на конкурс, устроенный «Золотым руном» на тему «Дьявол» [39]). Ехали в спальном вагоне III класса, было очень холодно, и Блок, забравшись на верхнюю полку, над моей головой, улегся, как был, в шубе с поднятым воротником, в мохнатой круглой шапке и в калошах. Мне это показалось глубоко-символическим (особенно калоши!), точно этим выражалась забронированность поэта от «презренной действительности». Я это ему заметил и насмешил.

Наши встречи с Блоком участились во время подготовки для сцены его пьесы «Роза и крест» в Московском Художественном театре (1916—1917). Блок тогда был призван на военную службу, служил в инженерных войсках, где-то в Пинских болотах, и официально именовался «табельщиком 13-й строительной дружины», там в тылу проводил дороги и целыми днями не слезал с седла (что Блок был вообще спортивен и ездок, я только тогда узнал и удивился). Когда он приезжал в Петербург, было странно видеть его в военной форме, галифе и крагах, с обветренным лицом и коротко стриженного, что ему очень не шло.

В свои приезды он стал бывать у меня, навещал и я его. Тогда же я познакомился с его матерью, Александрой Андреевной, маленькой, худенькой женщиной, по всему было видно, обожавшей своего сына. Любовь же Дмитриевну, жену Блока, дочь Менделеева, я знал давно, еще по театру Комиссаржевской [2*]. Встречались мы с Блоком и в Москве, где велись беседы с Вл. И. Немирович-Данченко о режиссерских планах и обсуждались мои эскизы «Розы и креста» [40].

Мне чрезвычайно нравилась «Роза и крест». К удивлению, Блок настаивал на реальности постановки и лишь в некоторых сценах (Гаэтана и Изоры) он допускал «условность» и «призрачность».

[2*] От Менделеева, сибиряка, Любовь Дмитриевна унаследовала узкие глаза и монгольские скулы: у Блока же от деда по матери, знаменитого ученого Бекетова, были тяжелые веки и курчавость.

Блок мне очень помогал материалами. От него я получил интереснейшие средневековые французские романы и новеллы, из которых я извлек все, что относилось к разным деталям быта и могло быть применено для постановки. Он мне дал также очень много фотографий Бретани и Прованса — места действия драмы — и подарил многотомную «Galerie de Versailles» *, ценный труд по французской геральдике крестовых походов, чем очень тогда меня тронул [...]

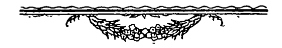
В самые первые годы после революции появились «Двенадцать» Блока. Гениальное произведение вызвало совершенно противоположные толкования. Блоку приходилось тратить время и силы на тогдашние неизбежные, бесконечные, часто бессмысленные заседания, и он очень мало писал [...]

Последний раз я видел Блока в Москве в мае 1921 г., т. е. за несколько месяцев до его кончины. Он был уже болен и, кажется, окончательно надорвался тогда на одной из своих лекций. В Петербурге ему жилось чрезвычайно тяжело, достаточно сказать, что он, уже будучи совсем больным, несмотря на протесты и отчаяние своих близких, чтобы избавить их от физического труда, сам ежедневно носил в квартиру тяжелую ношу дров.

Чтобы вырвать его из невозможных условий жизни, стали хлопотать о [...] санатории в Финляндии, но, несмотря на все хлопоты (особенно старался Горький), разрешение пришло слишком поздно, он не дождался. Блок умер в августе в больших страданиях, и физических, и моральных. Говорили, что перед смертью он лишился рассудка[3*].

Я жил тогда в деревне, и на похоронах его не пришлось быть. Юрий Анненков нарисовал Блока в гробу, его заострившийся и ужасно исказившийся профиль.

Я встречался с Блоком за пятнадцать лет нашего знакомства реже, чем мог бы. Но я не искал близости. У меня в душе к нему было не только большое поклонение, но и род душевной влюбленности, и мне казалось нужным некое отдаление, и хотелось видеть его всегда как бы на пьедестале...



* «Версальскую галерею» (*франц.*).

[3*] Я позднее узнал (об этом упоминает лучший его биограф, его тетка Бекетова), что Блок особенно терзался какими-то неладами между самыми ему близкими и дорогими людьми — матерью и женой, по-видимому болезненно все преувеличивая.

ВОСПОМИНАНИЯ О С. В. РАХМАНИНОВЕ

К моему сожалению, при всей моей симпатии к личности Рахманинова и восхищению его музыкой мне не пришлось приблизиться к нему. Воспоминания мои о нем не очень богаты, но наши мимолетные встречи и все мелочи, связанные со знакомством, память сохраняет с любовью.

Познакомился я с Сергеем Васильевичем еще в 1916 г., но дальнейшие свидания были очень редки, с промежутками по нескольку лет. Многие из моих друзей и знакомых, близко знавшие Рахманинова, говорили, что вообще к нему подойти было трудно, что по натуре он был человек замкнутый, но то, что многим казалось холодностью и даже высокомерием, часто объяснялось лишь его застенчивостью. В последней я сам убеждался неоднократно.

Еще до первой встречи с ним мне была знакома издали, по концертам, его высокая сутулая фигура и его серьезное, сосредоточенное длинное лицо. Когда же я познакомился с ним, то вблизи меня особенно поразило это лицо. Я сразу подумал — какой замечательный портрет!

Он был коротко стрижен, что подчеркивало его татарский череп, скулы и крупные уши — признак ума (такие же были у Толстого). Неудивительно, что так много художников делали его портреты и что некоторые увлекались «документальной» передачей странных особенностей его лица с сеткой глубоких морщин и напряженных век. Пожалуй, лучший портрет Рахманинова — один небольшой, чрезвычайно тонкий и строгий и в то же время как бы «завуалированный» рисунок К. Сомова. Тут он избег соблазна подчеркивания узора этих деталей и ближе всего выразил духовную сущность этого человека.

Первая моя встреча с Рахманиновым случилась в фойе Московского Художественного театра. Тогда ставилась в театре «Роза и крест» Блока. Блок и я приехали в Москву для переговоров о постановке, и Рахманинову было предложено написать музыку для этой пьесы. По этому поводу он тогда и появился в театре, и Немирович-Данченко нас и познакомил.

Я не знаю, по каким причинам, но, по-видимому, музыка написана им не была, да и сама пьеса, хотя и готовилась два года, так и не была поставлена. Я привожу лишь этот факт обращения Художественного театра к Рахманинову, о чем, кажется, ни в одной его биографии не упоминается.

С Сергеем Васильевичем я встретился снова лишь в 1927 или 1928 г. в Париже. Тогда же от моих друзей, К. Сомова и известного танцовщика Александра Сахарова [1], которые перед тем, будучи в Америке, часто бывали у Рахманинова, там гастролировавшего, я слышал о нем много милого — о его личной обаятельности и о его уютной семейственности. Сахаров с умилением рассказывал мне, как были трогательны прощания Сергея Васильевича на ночь с уже взрослыми тогда его дочерьми (старшая, Ирина Сергеевна, была уже замужем). Он точно провожал их в долгое путешествие, долго благословлял и не отпускал от себя.

«Как следует» я познакомился с Рахманиновым в Париже, бывая у его дочери Татьяны Сергеевны. Однажды было большое собрание, был Шаляпин, особенно блестящий в тот вечер. Он охотно пел, рассказывал и смешил разной талантливой ерундой. Таким веселым, приветливым и в то же время мило застенчивым я видел Сергея Васильевича впервые и с этой стороны впервые узнавал его.

С половины 1930-х годов, много живя в Лондоне и часто из него уезжая[2], я, к сожалению, как назло, всегда пропускал случай встретиться там с Сергеем Васильевичем. Он почти каждый свой приезд — и как раз в мое отсутствие — бывал в семье М. В. Брайкевича[3], которая и мне была близка. У них я как-то проговорился о моей идее балета на тему андерсоновской «Принцессы на горошине»[4], а Брайкевичи рассказали о моем либретто Рахманинову. Так как оно его, по-видимому, заинтересовало и позабавило, то Брайкевич посоветовал мне разработать сюжет и послать Сергею Васильевичу в Швейцарию, где он тогда жил, — может быть-де он вдохновится и напишет музыку...

Так я и сделал. Сергей Васильевич прислал мне очень меня тронувшее письмо с обещанием, когда будет свободен, взяться за эту тему. Но так этого и не пришлось дождаться, хотя позже, однажды при встрече, он вспоминал с улыбкой свое обещание.

В 1937 г. была устроена в Париже Пушкинская выставка. Еще раньше я имел возможность хорошо ознакомиться с замечательными набросками Пушкина, очень ими увлекся (даже дерзнул скопировать многие из них, стараясь подделаться под неподражаемую легкость пушкинского пера), и было кстати прочесть на выставке доклад, посвященный Пушкину-графику. Аудитории были демонстрированы и эти копии. Во время лекции я был немало смущен, увидев в первом ряду Сергея Васильевича, внимательно слушавшего и рассматривавшего рисунки, и был искренне обрадован, когда после лекции он меня благодарил за «открытия», которые для него были в некоторых из моих мыслей.

Вновь я встретился с Рахманиновым только в 1940 г. уже в Нью-Йорке, вскоре после моего приезда в Америку. Мы обедали у общих знакомых, и неожиданно он предложил познакомить меня с «Metropoliten Opera», обещав посоветовать дирекции поставить «Пиковую даму» с моими декорациями[5] (мои эскизы к этой опере для брюссельского театра «De la Monnaie» он видел в Лондоне[6]). Разумеется, на первых моих шагах в Америке, когда я как художник никому тут не был ведом, его участие было для меня очень ценным. Вскоре состоялось знакомство с директором «Metropoliten Opera», которому и были показаны мои эскизы. Друзья уже начали мечтать, что Сергей Васильевич согласится дирижировать его любимой оперой... Но после долгих колебаний дирекции по разным посторонним соображениям оказалось, что опера Чайковского поставлена быть не может, и тогда мне, как бы взамен «Пиковой дамы», было предложено сделать декорации к «Балу-маскараду» Верди, что я и исполнил[7]. Таким образом, это вышло все как бы «с легкой руки» Рахманинова.

Замечательно, что его дружеское участие ко мне оставалось неизвестным даже его близким, так он был скромен в подобных благожелательных поступках, не придавая им значения и не любя говорить о них никому.

Однажды летом 1941 г. по приглашению Сергея Васильевича я посетил его в его вилле на Long Island. Он приехал на автомобиле встречать меня на станцию. Правил он сам, и мне было странно — как руки артиста могут снизойти до грубого автомобильного руля? Я сказал ему это и получил забавный ответ: «Не забывайте, что я не только пианист, но и дирижер, и после оркестра мне самое большое удовольствие — управлять машиной. Я ведь „кондуктор“!» [8]

В это мое посещение Рахманинов опять мне показался таким же, каким я его узнал в Париже, и его серьезность уже меня не пугала.

В Нью-Йорке я старался не пропускать концертов Рахманинова, на которых подлинно наслаждался и вместе с толпой эгоистически требовал бисов. Между тем, несмотря на всю поразительную силу и свежесть его дивной игры, нельзя было не заметить, каким невероятно усталым он был последние годы. После концертов бывали коротенькие свидания в тесной артистической комнате «Garnegie Holl», где, как бы опустошенный своей игрой, Рахманинов, надев белую перчатку, машинально пожимал руку своим бесконечным поклонникам.

Последняя моя встреча с ним была на спектакле оперы «Сорочинская ярмарка» [9] (режиссура М. А. Чехова, а декорации мои). Мне было радостно видеть довольного Сергея Васильевича. Во время спектакля я сидел позади него, и он, обернувшись, сказал мне, указывая на мою малороссийскую деревню и пригорок с церковью и тополями: «Вот бы дачку тут мне построить!»

О ФОКИНЕ И О РАБОТЕ С НИМ ХУДОЖНИКА

С М. М. Фокиным, ранние петербургские постановки которого я почти все видел, мне в первый раз пришлось встретиться в общей работе для балета в 1914 г. в Париже. Тогда Фокиным уже были созданы в «русских балетах» Дягилева все самые замечательные его произведения в тесном сотрудничестве главным образом с Александром Бенуа и Бакстом, а также с Рерихом, Коровиным, Головиным и Анисфельдом.

«Русский сезон» 1914 г. в Париже был особенно блестящ: многие из этих прославленных балетов продолжали идти и в этом сезоне. Тогда же Фокин сделал еще четыре последние свои постановки у Дягилева: «Легенду об Иосифе» (декорации Серта [1]), «Золотого петушка»

(декорации Гончаровой), «Papillons» * и «Мидаса». Последние два балета и были поставлены с моим сотрудничеством.

Балет «Papillons» на музыку Шумана был за два года до этого поставлен Фокиным на Мариинской сцене. Декорации и костюмы в парижской постановке предполагались Бакста. Он успел сделать рисунки костюмов, но декорацию делать отказался: был тогда крайне переутомлен, нервничал, и, кажется, была какая-то очередная размолвка с Дягилевым. По его совету и по совету Бенуа Дягилев обратился ко мне. Еще в Петербурге я успел сделать эскиз и затем был вызван Дягилевым в Париж для исполнения декорации, которую там и написал с помощью искуснейшего О. К. Аллегри [2].

У меня уже был театральный опыт в театре Комиссаржевской и в Московском Художественном театре, для балета же мне пришлось работать впервые.

Так как хореография Фокиным была уже приготовлена, тут у меня с ним не могло быть большого контакта — моя задача была лишь дать соответствующий «романтический» фон и сочетать цвета декораций с цветами костюмов Бакста; то, что мной было задумано, — лунный парк с храмиком Амура у озера и с двумя боковыми розовыми павильонами с освещенными окнами и сходами лестниц, счастливо совпало с мизансценами Фокина.

Этот прелестный его балет (который был как бы продолжением «Карнавала») имел большой успех и надолго остался в репертуаре [3] дягилевских балетов [1*].

В самом конце того же сезона 1914 г. в Париже мне пришлось сделать вторую работу в балете, и на этот раз уже в тесной связи с Фокиным, хотя и почти экспромтом, — декорации и костюмы к «Мидасу». Было всего 10 дней, чтобы ему сочинить и поставить балет, а мне сделать эскизы и по ним все выполнить [5]. Все мы находились тогда в особенном подъеме, энтузиазм Дягилева, который обожал подобные экспромты, заражал всех, но, помимо этого, было столько собственной энергии и задора, что этот фантастически короткий срок не смущал ни Фокина, ни меня. Я очень быстро «переварил» задачу, прослушал с Фокиным музыку Штейнберга, вчитался в «Метаморфозы» Овидия и предложил Фокину сделать постановку в духе кватроченто. Музыка в данном случае не обязывала ни к какому определенному стилю, и мне казалось это острее и проще, чем пускаться в мало мне знакомую область античной Эллады, тем более что это уже блестяще было использовано Бакстом во многих балетах, да и где было время, чтобы взяться за подобную задачу?

Фокин посвящал меня во все созревавшие у него планы, с которыми и встречались мои замыслы: пещеры центрального холма, вроде как в «Парнасе» Мантеньи, образы нимф и богов.

---

* «Бабочки» (*франц.*).

1* Перешел он впоследствии и в балет де Базиля и до сих пор держится в репертуаре «Русского балета в Монте-Карло» [4]. Показывается и все та же моя старая декорация, которая после стольких лет, конечно, потеряла уже совершенно свою прежнюю свежесть и краски.

Эта спешная и увлекшая меня работа шла в условиях очень трудных. Были всяческие задержки, но все препятствия были преодолены. Декорация была по своей конструкции очень несложной, и, увидев ее на сцене, Дягилев радостно говорил, что такой простой декорации у него еще не было. Ее превосходно написал по моему эскизу Н. Б. Шарбе, но готова она была лишь в день спектакля, а костюмы появились в «Grand-Opéra» только в антракте перед самой премьерой! Понятно, что было много волнений и страха и было много забавных историй. Но «il y a un dieu au théâtre» * — все сошло очень удачно [6].

«Мидас» после Парижа был показан в Лондоне [7], но в репертуаре Дягилева не удержался. Музыка, справедливо или нет, была сурово раскритикована прессой, и, как впоследствии мне признавался Фокин, она тут и не очень его вдохновила. А он всегда в своей хореографии исходил прежде всего от музыки. Между тем то, что создавал в этом балете Фокин, было чрезвычайно красиво: и танцы бывшей в полном своем расцвете Карсавиной — нимфы, и торжественное шествие судий-богов, и выход Аполлона с 9 музами, и группировки и позы дриад, гамадриад и ореад, которые поднимались неожиданным явлением из-за обломков скал на фоне «блаженных» мантеньевских далей.

Александр Бенуа в своей книге «Reminiscents of the Russian Ballet» ** (London, 1939) посвятил следующие строки теперь забытому «Мидасу»: «Невнимание, оказанное этому балету, крайне незаслуженно. Правда, музыка „Мидаса" далека от гениальности, но была все же приятной, а сам спектакль был очарователен и превосходного вкуса. Фокин создал хореографию в необычайно короткий срок, но, как часто у него бывает, эта „импровизация" придала исключительную прелесть балету» (дальше следуют лестные для меня строки относительно декорации и костюмов).

Только через 27 лет после «Мидаса», в конце 1941 г., я снова объединился с Фокиным в общей работе для балета. За эти годы я участвовал в целом ряде балетных постановок [8] и давно вошел в ставшую мне столь любимой область. В Лондоне я видел многие произведения Фокина последних лет — «Epreuve d'amour» ***, «Дон Жуана» Моцарта, «Les Elements» **** Баха, «Золушку», а в Нью-Йорке — его новую версию «Золотого петушка», поразительного «Паганини» на музыку Рахманинова и веселую и остроумную «Синюю бороду», и во всем был прежний его всесторонний гений. Я был, конечно, счастлив его предложению поставить вместе новый балет на музыку Прокофьева для «American Ballet Theatre» [9].

Мы оба, как потом друг другу признались, несколько опасались, что после стольких лет (целой жизни!) мы не найдем общего языка, что каждый из нас слишком установился в самом себе как художник и что не случится того, что так важно, — общего понимания и, главное, взаимной уступчивости. Но на деле у меня редко с кем образовывалось такое тесное сближение в работе, как с ним.

* В театре все-таки есть бог (*франц.*)
** «Воспоминания о русском балете» (*англ.*).
*** «Испытание любви» (*франц.*).
**** «Стихии» (*франц.*).

В подобном дружном сотрудничестве иногда нельзя вспомнить, кому принадлежит та или иная идея, и отпадает желание отстаивать свое только потому, что оно «свое». Так бывало у меня в лучшие моменты работы в театре со Станиславским, Немировичем-Данченко, Мих. Чеховым и в иных памятных случаях, так было и теперь.

Очень часто в современном балете декорация и ее конструкция сводятся к обычной традиции: боковым кулисам и заднику, чтобы дать наибольший простор движениям. Это мы видим нередко и в самых «передовых» постановках. Тут декорация является лишь живописным фоном для костюмов, увеличенным эскизом, «оживленной картиной» — что, конечно, может создавать большие красочные и декоративные эффекты, хотя не обязательно всегда театральные и гармонирующие с действием... Фокинские балеты всегда отличались режиссерской изобретательностью, план сцены и конструкция декораций требовали изобретательности и от художника. В этом балете задачи художника были непосредственно связаны с развитием драматического действия и потому были особенно сложными.

В основу задуманного Фокиным балета была положена им музыка С. Прокофьева, написанная к «Поручику Киже»[10]. Музыка эта для Фокина являлась гораздо значительнее сюжета «Киже», в сущности анекдота, и подсказала ему совершенно иное содержание балета[11]. Эту музыку мы прослушали много раз (по дискам Бостонского симфонического оркестра Кусевицкого), и я видел, что Фокин изучил каждый ее такт. В этой начальной стадии работы я еще раз мог убедиться, какой исключительной была музыкальность Фокина[2*].

Это произведение Прокофьева действительно могло навеять целый ряд образов. В ней слышатся все время мотивы страданий и печали, которые сменяются то звуками военной музыки, то лирическими и мирными музыкальными картинами, то веселыми и плясовыми мелодиями; в конце снова звучит тема тоски, которая переплетается с живыми и бодрыми темами и в заключение замирает в безнадежности. Фокина «озарило» показать все это на сцене как смерть забытого раненого солдата, с его предсмертным бредом — видениями пережитого прошлого, — с его агонией и последней тягой к жизни.

Такова была канва созданного Фокиным балета, который вылился у него в своеобразную, стоящую особо в его творчестве форму. В этом произведении — балете и пантомиме одновременно — главное место отведено групповым танцам и сценам, и есть лишь одно центральное действующее лицо (если не считать фигуры Смерти) — Солдат. Балет этот можно назвать «балетом кордебалета» и в то же время «*монодрамой*», так как по существу, в идее, он представляет картины переживания одного лица.

Одной из технических и декоративных задач было найти способ незаметных и быстрых переходов от одних сцен к другим — от реальных к ви-

---

[2*] Многие, вероятно, не знают, что он изучил теорию музыки и занимался сам композицией.

дениям — во время самого действия [3*]. Нам обоим пришла мысль использовать в этих целях возможности прозрачного тюля; написанная на нем декорация может в зависимости от освещения «таять» и исчезать на глазах у зрителя, заменяться другой, видимой сквозь этот тюль и затем вновь «оживать». Мы применили также и эффект движения декораций во время действия — опускание и подымание их, чем, кстати сказать, сравнительно редко пользуются в современном театре. Все это могло придать известную иллюзию «видениям» солдата [12] — появлению вместо пустынного поля («реального» фона его агонии) картины парада с подымающимся памятником, «всадника Смерти», встающего среди пашен, и сцены деревенской свадьбы.

Одновременно с этим конструкция двухъярусной сцены давала Фокину возможность, ставя хореографию в двух плоскостях, создать тот «контрапункт» двух одновременных действий, отвечающий и музыке, что явилось одним из замечательных его достижений в этой постановке.

После того как все задачи ясно вырисовались в эскизах и планах, мы самым тщательным образом разработали в связи с музыкой и хореографией все перемены декораций и освещения (их было более 20 в течение всего короткого балета). Фокин составил подробнейшую схему этих перемен и исчислил в минутах и даже секундах время каждого переодевания артистов во время действия (обязывало к этому недостаточное число танцующих). Балет создавался на моих глазах. Я присутствовал на всех почти репетициях и имел возможность видеть ту сторону работы Фокина, которая обычно скрыта от непосвященных: когда он в своем неизменном «светере», весь в поту и с клавиром в руках, испещренным заметками, устанавливал малейшие детали и все показывал сам, воплощаясь в каждую роль. Вся эта «миниатюрная» и кропотливая работа делалась им в самом тесном соответствии с каждым тактом музыки, и подобная четкость создавала всегда необычайно выдержанный стиль фокинской хореографии. Вместе с тем, что являлось всегда замечательным в его мастерстве, — эта «математичность» совмещалась с широтой и свежестью его композиций, куда он вкладывал весь свой темперамент и душу. В этой постановке я видел, что он требовал от исполнителей не только технического совершенства, но и душевной выразительности, которая была ценнейшей чертой всего творчества Фокина.

Было трудно найти название этому балету. Фокин хотел назвать его «Неизвестный солдат», но это могло показаться слишком специальным символом, вызывающим определенные ассоциации, и пришлось остановиться на названии «Русский солдат». Оно было уже темой балета, где представлена смерть солдата, не героя, а человека, жертвы войны.

При этом не было мысли подчеркнуть современность [13] (на что могло намекать название). И без какой-либо безвкусной точки над «і» зритель свободен делать желаемые сравнения и выводы. Налет же историзма — тут была взята павловская эпоха (единственное, что оставалось от сю-

[3*] Тут я считаю нелишним подробно сказать о той «кухне творчества», которая обыкновенно остается неизвестной публике.

жета «Киже») и «пейзанские», несовременные и неэтнографические костюмы крестьян — как бы расширял и углублял тему человеческих страданий и смерти, все представлялось как бы через вуаль условного отдаления. Для этой же цели там, где надо было показать не реальность, а «сновидения», в мои декорации я ввел некоторые черты «игрушечности» (сцена парада на фоне кубиков казарменных зданий) или оттенок «лубочности» (сцена свадьбы с разноцветной избой в духе русских старинных народных картинок).

Очень странно, что этот балет, идея которого принадлежит всецело Фокину и который в жизни был его последним (если не считать «Елены Троянской» — этой постановки никто и не увидел на сцене), — весь был построен на теме Смерти, на борьбе с ней и на ее неизбежной победе. Когда перед постановкой «Солдата» высказывалось мнение, что балет слишком мрачен, что публике он не может понравиться, Фокин не шел ни на какие компромиссы и был, как всегда, в своем творчестве ясен и художественно честен. Как его ни уговаривали изменить финал, он не хотел никакого смягчения, ни тем более «апофеоза» умирающего солдата по той причине, что музыка к этому не давала решительно никакого повода.

Тесно и дружески занимаясь с М[ихаилом] М[ихайловичем], я имел случай видеть и всю подготовительную работу его и его поиски. Он говорил мне, что для тех сцен, где фигурируют жнецы и косари, он прочитал немало по агрикультуре, воспользовавшись случаем, чтобы узнать и эту область, и, шутя, хвастал, что теперь он осведомлен почти как агроном. То же было им проделано и по русскому фольклору (свадебные обряды), и по военному артикулу павловского времени. Так же и в других постановках, знакомясь с той или иной эпохой, ее стилем и бытом, он изучал предмет с подобным же вниманием и детальностью, и всегда шире, чем это требовалось для данного случая: так как, конечно, лишь зная больше, чем надо, возможно по-настоящему проникнуть в эпоху, почувствовать ее подлинный стиль и духовную суть, стать как бы ее современником и, главное, быть свободным в ее интерпретации. Фокин давал примеры чисто художественного, а не археологического подхода к источникам, когда именно глаз художника, откидывая все ему ненужное, умеет найти то сокровище, которое скрыто и от ученого глаза. Этим своим проникновением он поражал и специалистов.

Не только этот наш петербургский ретроспективизм роднил Фокина с тем, что определенно связано с именем «Мира искусства». Он как артист и реформатор балета родился и художественно вырос в том общем подъеме, когда в Петербурге создавалась неповторимая культурная и боевая атмосфера нашего художественного Возрождения, и сам он был одной из его активнейших сил, направленных «против течения» [14].

Все то, что в творчестве Фокина развернулось в поразительно широкую картину, начато было им в Петербурге, в императорском классическом балете, плотью от плоти которого он был сам. Именно там впервые в живой пластике Фокиным было показано новое и свежее понимание античности, были воскрешены также по-новому и Египет, и древняя Русь, и очарование XVIII в., и поэзия эпохи романтизма. Фокин, инспирируе-

мый на первых шагах своей деятельности столь различными эпохами искусства, открыл в них и забытые, и совершенно новые элементы танца. В то же время, будучи сам чистокровным классиком, он в своей новой хореографии оставался верен самому прочному фундаменту балета — классике, но, очистив ее от рутины, вдохнул в нее душу и смысл и по-новому гениально оживил. Все это произвело революцию в балете и положило начало новой эре в русской, а затем и в мировой хореографии.

Дальнейший, самый замечательный период деятельности Фокина протекал почти все время за границей, где творчество его достигло своего апогея. Но и тут его искусство не только по своему источнику и корням, но и по духу оставалось неизменно русским искусством.

Фокина можно назвать художником в настоящем значении этого слова и по его непрерывному внутреннему горению. «Фокин — огонь», — говорил Бенуа. И на фоне нервозного и бездушного современного эстетизма он оставался настоящим русским художником, может быть, одним из последних могикан того русского искусства, одна из главных ценностей которого — честность, искренность и душевность. Многие идеи Фокина уже органически вросли в современную хореографию, но сберечь в неприкосновенности созданные им балеты как целые художественные произведения теперь, после его смерти, зависит лишь от исполнителей и руководителей. Станиславский сказал однажды: «Театр груб по природе», и действительно, каждый театральный человек знает, что малейшее ослабление «вожжей» опасно чрезвычайно, и когда нет живительной «единой воли», все фатально само собою грубеет. Техническая память отдельных танцоров и «коллективная память» ансамблей часто поражает своей точностью, но все-таки не гарантирует от ошибок. Очень часто бывает, что некоторые изменения в танцах возникают незаметно даже для исполнителей, понемногу сами собой утверждаются, и только сам автор хореографии может «восстановить истину». Творчество Фокина хотя и зафиксировано во множестве его заметок, планов и схем и увековечено в фотографиях и в фильмах [4*], но весьма многое в его хореографии держалось именно его «вожжами», его живой памятью и освежалось его личным воздействием. Эта живая связь с Фокиным была самым крепким цементом в его постановках и вливала душу в балеты. Тем более хрупким кажется теперь оставленное им наследство, и только самое бережное и полное пиетета отношение к его творчеству может сохранить балеты Фокина в том виде, в каком они блистали при его жизни. Это остается единственной надеждой. Но сейчас, в тяжелых условиях художественной жизни русского балета за границей, надежда эта вызывает, к сожалению, очень тревожные сомнения.

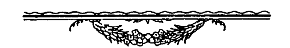
Впрочем, невольно думается, что многое в том утонченном искусстве, которое представляет собой современный балет, к сожалению, недолго-

---

[4*] Драгоценные сведения о каждой работе М[ихаила] М[ихайловича] бережет и память В. П. Фокиной [15], которая была непрерывно с начала его творчества самой близкой сотрудницей его постановок, была, как говорил М[ихаил] М[ихайлович], его «записной книжкой».

вечно, точно есть какие-то сроки жизни этих произведений... и это не потому, что в них, как мы видим на примере фокинских балетов, все неразрывно связано с личностью их творца и где столь многое зависит от нюансов внутренних переживаний: многие балеты Фокина, как «Шехеразада», «Карнавал», «Петрушка», требуют от всех участников того самого настроения, подъема и общего понимания, в которых они были создаваемы. Без этого, даже если и сохраняется их хореографическая форма, она остается лишь внешней оболочкой, и балеты лишаются их главного художественного смысла и очарования.

Но возможно ли требовать, особенно теперь, уже без их автора и вдохновителя, чтобы после стольких лет силами уже совершенно других людей нового поколения, с иной психологией и вкусом, — каждый раз могли воскресать и прежние видения «1001 ночи», и шумановская романтика, и гофманская поэзия петербургской «Арлекинады»? Можно ли ожидать, чтобы все это оживало на сцене с той же самой свежестью, остротой и ароматом, как это было у Дягилева при Фокине, Баксте и Александре Бенуа? Классический балет с его незыблемыми формами кажется единственно долговечным и в то же время могущим эволюционировать: многое в творчестве Фокина, одухотворившего классику, доказывает это, и несомненно, что новая хореография найдет еще множество источников вдохновения и «отправных точек» именно в области классического танца. В этой связи — залог и чистоты мастерства, и вечной неувядаемости балетного искусства.



ВОСПОМИНАНИЯ О ХУДОЖНИКАХ

НАРБУТ

С Нарбутом я познакомился у Билибина, кажется, в начале 1908 г.[1] Тогда уже мы все знали, что у Билибина поселился студент, приехавший из глуши, откуда-то из Глухова, приехавший [...] с вокзала прямо к нему в качестве его почитателя, чтобы учиться под руководством любимого мастера.

Тогда будущий мой милый друг Георгий Иванович был застенчивым и неловким юношей, добродушно отшучивавшимся от забавных придирок Билибина, который играл роль строгого ментора и, кажется, начал с того, что по первому случаю выругал его за усердное ему подражание. Несмотря на полушутливые отношения, несомненно под влиянием Билибина Нарбут стал изучать «первоисточники». Кажется, Билибин внушил ему серьезный интерес к Дюреру и мастерам деревянной гравюры, и известный период в творчестве Нарбута отразил его увлечение Kleinmeister * и средневековьем, начавшийся, по-видимому, уже тут.

* Малыми мастерами (*нем.*).

Вскоре Нарбут стал бывать у многих из моих друзей, и, конечно, общение с Александром Бенуа, рассматривание его коллекций были для него лучшей школой. Будучи еще на первом курсе университета, он был одним из инициаторов художественного студенческого кружка, который существовал, впрочем, очень недолго, пригласили Бенуа, Рериха, кажется, Бакста и меня руководить рисованием с натуры[2], но, помнится, я был раза два-три в здании университета, где в одной из аудиторий стоял натурщик. Тогда я руководил вместе с Бакстом школой живописи Званцевой.

У меня сохранилось письмо Нарбута, где он неуверенно советовался со мной, поступать ему или нет в школу, в конце концов поступил, но пробыл недолго. Я совершенно не помню его рисунков, осталось только впечатление, что он очень старался и ничего «не выходило». Это характерно для него: замечательный рисовальщик и наблюдательный изобретательный художник — он «не умел» рисовать с натуры. В начале 1910 г. он решил ехать в Мюнхен. Что его потянуло именно туда, мне не ясно, может быть, именно тот же культ Дюрера и немецких старых мастеров гравюры. Из Мюнхена он спрашивал моего совета, куда поступить. Я ему посоветовал школу Холлоши, у которого и сам учился за десять лет до этого и к которому сохранил навсегда благодарность, как к чрезвычайно талантливому и умному руководителю. Он так и поступил и, по-видимому, был доволен, но опять же я не знаю его тамошних школьных работ. Я думаю, Мюнхен был для него, главным образом, важен в смысле знакомства с музеями и вообще с художественной жизнью.

Ко времени его пребывания в Мюнхене относится один случай, показавший его горячность, немного наивную честность и товарищеское чувство, о чем нелишне, мне кажется, упомянуть. В «Simplizissimus'е» появился рисунок одного очень известного немецкого художника, до странности близко повторяющий один рисунок, напечатанный в «Жупеле» (мне до сих пор непонятен этот казус[3]). Нарбут чрезвычайно горячо реагировал, собирался сделать скандал, очень хлопотал там и будировал, и большого труда стоило его отговорить не поднимать этой истории. Такие неожиданные вспышки темперамента у обычно медлительного, иногда очень добродушного Нарбута бывали нередко. Когда он возмущался чем-нибудь, особенно бездарностями, то выходил из себя, смешно ругался и неумело язвил.

По возвращении его из-за границы мы с ним сошлись ближе. Он вообще как-то очень скоро стал «своим» среди моих друзей. Его вкус и мастерство прогрессировали чрезвычайно быстро, и за каких-нибудь три года он стал действительно современным мастером. Он усвоил и воспринял удивительно легко то, что называется стилем, что дается только особым внутренним чутьем, чему нельзя научить и что, несомненно, есть истинный и врожденный дар.

Нас сблизили общие художественные симпатии, и, конечно, как и я, он отдавался общему увлечению коллекционирования и особенно любил и радовался народной игрушке (вспомним ряд его книжек!). Мы с ним сошлись и на нашей любви к Андерсену и увлекавшему меня тогда Сред-

невековью. Известно, какое большое место в творчестве Нарбута играла геральдика; вопросы генеалогии тоже его занимали — оба мы с ним литовских фамилий (литовский род Нарбутов начался лишь с XVIII в.). Это тоже как-то сближало и давало темы для интересных нам разговоров.

Нарбут превосходно чувствовал архитектуру. С каким огромным знанием, вкусом и талантом он пользовался архитектурными мотивами в своих композициях, известно всем, знающим его творчество. Он мечтал и о том, чтобы когда-нибудь осуществить реально свои архитектурные затеи, что-нибудь построить, и долго носился с идеей перестройки своей Нарбутовки, куда он уезжал каждое лето (кажется, это ему и удалось впоследствии частично осуществить).

В 1912 г. я предпринял маленькую поездку по Украине, где никогда до сих пор не был, чтобы порисовать в провинциальных городах и имениях[4]. Будучи в Киеве, я списался с Нарбутом, который приехал ко мне на свидание в Чернигов из Нарбутовки. Я всегда с радостью вспоминаю проведенное с ним в путешествии время, хотя он был как-то озабочен и немного грустен (потом это объяснилось). В Чернигове он познакомил меня с некоторыми своими друзьями, мы вместе исходили весь город. То тут, то там он советовал зарисовать какую-нибудь церковь, при всем восхищении курьезами провинциальной и старой архитектуры он сам почти не рисовал. Помню только, он показывал зарисованный им какой-то забавный фонарь и подъезд.

Из Чернигова мы совершили памятное путешествие на пароходе до Киева и оттуда в Нежин. Помнится, был проливной дождь и было много смеха, когда мы тряслись на пролетке, одолевая бесконечных размеров во всю площадь лужу. В Чернигове мы за неимением антикваров обошли всех часовщиков и действительно нашли кой-какие мелочи, и он был очень доволен какой-то большой рамкой, которую все время таскал с собой, потом она красовалась у него в петербургской квартире.

В Курске мы расстались с ним, чтобы вскоре встретиться у Е. Е. Лансере в имении Усть-Кринице Харьковской губернии. Там его хандра прошла, и его неожиданно прорвало на дурачества. В июньскую жару мы вдруг вздумали устроить импровизированный маскарад (настоящий «театр для себя», без зрителей!). Все как-то этим неожиданно заразились, нарядились в то, что нашлось под рукой, и наша маленькая компания превратилась в довольно эффектный нимфующий сераль. (Я очень рад, что сохранились фотографические снимки с этого зрелища, — они были на посмертной выставке Нарбута в Русском музее).

Помню, какой был тогда смешной и милый Г[еоргий] И[ванович], дорвавшийся до возможности почудачить. Его всегда тянуло к «маскараду». Эта театральная жилка сказалась уже в первые годы его в Петербурге, когда он, не обращая внимания на подтрунивания, ходил в сюртуке покроя вроде 1830-х годов и запустив баки и зачесы на висках.

Там я его покинул и тем же летом, будучи в Дании, получил от него длинное дружеское письмо, где [он] просил меня извинить его озабоченность во время нашего путешествия: он собирался жениться, тогда еще

не знал, как все будет, и только тут признался мне, кажется, первому из друзей.

Осенью 1912 г. он появился среди нас уже со своей молодой женой. Сначала Нарбуты поселились у Билибиных, а вскоре устроились на своей очень уютной квартире на Алексеевском проспекте[5], где стали бывать и друзья. У него появилась (неизбежная) мебель красного дерева, разные старинные вещи, обстановка, которую он понемногу приобретал на скопленные с заказов сбережения. С этого времени мне приходилось с ним встречаться еще чаще, потому что я вел тогда художественную редакцию издания Гримма «Микеланджело» и привлек его к работе над этой книгой[6].

Все наиболее значительное сделано Нарбутом в эти спокойные и мирные годы его жизни, когда его талант и мастерство достигли полного расцвета, можно сказать, на глазах его друзей. В период войны им был сделан, помимо всяких заказов, ряд аллегорий — акварелей и гуашей — произведения, на мой взгляд, удивительные, полные той хитрой маскарадной пышности, за которой порой угадывалась и усматривалась и печальная улыбка художника.

Он был в свое время призван на военную службу[7], и ему удалось устроиться в Красный Крест при одном санитарном поезде, с которым он, впрочем, никуда не ездил, а должен был бывать в Царском Селе и неизбежно присутствовать на обедах в антипатичной ему компании. Тогда он появлялся во френче и галифе, с вензелем и в погонах — в шаржированной форме и не без той же забавлявшей его маскарадной подчеркнутости.

Наступила очередь моего призыва, и я был зачислен в историческую комиссию Красного Креста, куда перетянул и Нарбута вместе с Чехониным и художником Калмаковым. Наша «служба» заключалась в ежедневных занятиях по редактированию книги о 50-летии Красного Креста и в графической работе для этого издания[8], и Нарбут наконец вздохнул свободно.

Удивительно, что Нарбут ни разу не «прикоснулся» к сцене, не приложил своего замечательного декоративного дарования к театру; конечно, не приходится считать детского спектакля в моей семье (мои дети ставили «Свинопаса» Андерсена задолго до того, как я сделал иллюстрации для моей любимой сказки), когда он с увлечением клеил детям бутафорию и расписывал картонных овечек.

Я часто встречался с ним в первые дни великой революции и наблюдал его энтузиазм. Он был всегда навеселе и рад был возможности безнаказанно выкидывать разные штуки. Кажется, он даже участвовал в ловле городовых и однажды сжигал вместе с толпой аптечного орла. Делал это он, как мне потом говорил, с удовольствием, потому что эти «орляки» возмущали его геральдический вкус.

Потом наши встречи стали реже, я проводил много времени в Москве, занятый в Художественном театре[9], и в последний раз видел его в одном из [...] помещений на Среднем проспекте Васильевского острова.

Тогда он был полон желанием ехать к своим, на свою милую Украину. После его отъезда[10] я получил только одно письмо, почта уже не действовала, и о его жизни в Киеве и о его смерти уже узнал спустя много времени после нашего последнего свидания.

БАКСТ

По тому огромному месту, которое занял театр в культурной жизни Европы сейчас, как это было в эпоху конца XVIII в. в Италии и Франции, он — один из наиболее живых нервов современности. И это необычайное явление — проникновение искусства в жизнь через рампу, отражение театра в повседневной жизни, влияние его на область моды — сказалось в том глубоком впечатлении, которое сопутствовало блестящим триумфам «Русских сезонов» Дягилева в Париже. Общественный поворот вкуса, который последовал за этими триумфами[11], в величайшей степени обязан был именно Баксту, тем новым откровениям, которые он дал в своих исключительных по красоте и очарованию постановках, поразивших не только Париж, но и весь культурный мир Запада. Его «Шехеразада» свела с ума Париж, и с этого начинается европейская, а затем и мировая слава Бакста.

«Восток» «Шехеразады», покоривший Париж, был замечателен именно вдохновенной интерпретацией Бакста. Понимая и чувствуя, как редко кто из стилистов, всю магию орнамента и чары красочных сочетаний, он создал свой особый, бакстовский стиль из той «полу-Персии — полу-Турции», которая его вдохновляла. Этот пряный сказочный Восток пленял необычайным размахом фантазии. Изысканность ярких цветов, роскошь тюрбанов с перьями и затканных золотом тканей, пышное изобилие орнамента и украшений — все это настолько поражало воображение, настолько отвечало жажде нового, что воспринято было и жизнью. Ворт и Пакэн — законодатели парижских мод — стали пропагандировать Бакста.

Его признал и «короновал» сам изысканный и капризный Париж, и что удивительно, несмотря на калейдоскопическую смену кумиров, изменчивость парижских увлечений, несмотря на все «сдвиги», вызванные войной, на новые явления в области искусства, на шум футуризма, — Бакст все-таки оставался одним из несменяемых законодателей «вкуса». Постановки его вызвали бесконечное подражание в театрах, его идеи варьировались до бесконечности, доводились до абсурда, докатились до «Folies Bergères», в котором даже еще в прошлом году ставилось «Revue» «под Бакста» в невероятной по роскоши постановке. Париж уже забыл, что Бакст иностранец, что он «корнями» своими в Петербурге, что он художник «Мира искусства». Леон Бакст — стало звучать как наиболее парижское из парижских имен.

Разумеется, не в этом блеске, которым было окружено имя Бакста, не в его популярности и влиянии все значение его искусства. Им сделан действительно громадный вклад в область театрального искусства. Замеча-

тельно разностороннее декоративное дарование Бакста не ограничилось одним «Востоком» в «Шехеразаде» и в следующих за ним «Клеопатре» и «Саломее»; он уходит еще в большую фантастичность и изысканность созданного им мира. Еще в ранней своей «Фее кукол», а у Дягилева в «Карнавале» Шумана и в «Spectre de la rose» * он показывает все очарование и грацию 30-х и 40-х годов [XIX в.], в «Св. Себастьяне» с Идой Рубинштейн — строгость и четкость quatrocento, а в «Joseph»'е Р. Штрауса — пышность венецианского «веронезовского» Ренессанса — и в то же самое время во многих других декоративных работах неизменно возвращается к своему первому и, может быть, самому серьезному увлечению — к архаической Греции — увлечению, которому он отдавался еще в далекие годы его петербургской жизни.

С Бакстом я познакомился в 1902 г., войдя тогда впервые в круг моих будущих друзей по «Миру искусства». В этом году открылось в Петербурге (еще очень преждевременно, чтобы быть по-настоящему оцененным) «Современное искусство» [12]. По инициативе Грабаря, фон Мекка и кн. Щербатова и по проектам Александра Бенуа, Лансере, Бакста, Коровина и Головина было сделано убранство ряда комнат с мебелью, панно, люстрами и каминами, каждая отразившая индивидуальность художника, и Бакст создал необыкновенно красивый будуар, белый с розовым, весь в трельяжах, зеркалах и хрустале, отразивший его тогдашнее (общее для всех) увлечение XVIII веком.

Вскоре он вместе с Серовым совершил путешествие по Греции и вернулся настоящим энтузиастом микенского искусства. Кносс и чудеса, виденные им на Крите, были постоянной темой его рассказов: он был весь под впечатлением искусства архаической Эллады [13]. К этому времени относится его известная картина «Terror antiquus».

Постановка «Ипполита» в Александринском театре, а также «Феи кукол» в Мариинском (если не считать эрмитажного спектакля) были первыми его выступлениями в театре, сразу же открывшими «настоящего» Бакста. Как живописец он уже выступал и до первых выставок дягилевского журнала «Мир искусства»; тогда это был иной Бакст — хороший реалист и отличный акварелист. На первых выставках «Мира искусства» он появился уже как пейзажист («Версаль»), замечательный портретист (портреты Ал. Бенуа, Дягилева с няней и др[угие]) и миниатюрист. Его графические работы в журнале «Мир искусства» (большей частью на античные мотивы), сделанные тончайшим пунктиром и частью силуэтные, были поразительно декоративны, полны особенной загадочной поэзии и очень «книжны» 1*, но так отдаться книге, как другие его товарищи, ему не пришлось — он отдается всецело театру и портрету. Эти разносторонность, универсальность, «ретроспективизм», это чувство стиля — все то, что так отличительно для дарования Бакста, делало его

---

* «Видении розы» (*франц.*).

1* Говоря о его графике, следует упомянуть его работы по шрифтам. Впервые он, Лансере и Головин стали делать художественные надписи для журналов, рисовать буквы и обложки — зародыш будущей целой области графики в расцвете книжного искусства.

самым характерным для той группы художников, за которой утвердилось название «Мира искусства».

В 1906—1908 гг. мы с ним руководили занятиями в художественной школе (Е. Н. Званцевой), где в числе учеников был Шагал, рано скончавшаяся поэтесса Гуро, Нарбут и многие другие, ставшие потом выдающимися художниками. Бакст как отличный рисовальщик давал ученикам чрезвычайно много ценного, требуя прежде всего ясной и твердой линии (эта «линия» была его излюбленным «коньком», что вызывало часто горячие споры с друзьями).

Вскоре Бакст уехал навсегда в Париж [14]. Только один раз он приезжал в 1913 г. в Петербург [15] на один блестящий костюмированный бал (у гр. Клейнмихель), где фигурировало несколько его удивительных восточных костюмов. В 1914 г. мне пришлось снова встретиться с ним в Париже. В этом сезоне в Большой опере поставлен был балет Шумана «Papillons» с костюмами Бакста и в моих декорациях. Тогда же у Дягилева шла необыкновенно эффектная постановка «Иосифа» Р. Штрауса с совершенно умопомрачительными костюмами Бакста, взволновавшими уже достаточно пресытившийся тогда Париж. Бакст весь ушел в работу, до переутомления, и не успел сделать декораций к «Мидасу» Штейнберга, и неожиданно пришлось взяться за эту постановку мне.

После этого сезона, летом перед войной, он серьезно заболел от переутомления; здоровье его уже тогда было изрядно надорвано. Затем война, а потом революция надолго отрезали его от петербургских друзей. В глухие годы пришел слух в далекий Петербург о его смерти. К счастью, он оказался тогда ложным.

Год назад, после десятилетнего перерыва, я наконец снова встретился с ним в Париже. В маленьком ресторане, а потом часто у него, в его чудесном ателье на бульваре Малерб, со мной был опять наш прежний Бакст. Припоминаю, как он неистово ругал футуристов, много и забавно рассказывал про Америку, жаловался на усталость от вечного круга заказов и хотел слышать мнение старого друга о своих последних работах...

Часто говорят о «преждевременной» смерти. И именно смерть художника, музыканта и поэта мучает всегда этой мыслью, мыслью о тех произведениях, которые с ними умерли, не родившись. На моей памяти так было, когда во цвете лет умер Серов, погиб гениальный Чюрленис и только что расцветший в своем таланте Нарбут. Бакст, конечно, далеко не дал всего, что мог дать его исключительный художественный дар. Его «знаменитость» была его трагедией. Вспоминаю последнюю встречу с ним и его слова о том, что нет времени отдаться тому, что он хочет. И слава обязывала: Бакст уже должен был оставаться Бакстом. А между тем многие вещи, которые были известны, может быть, только его друзьям, говорили о его неожиданных обещаниях [16].

КУСТОДИЕВ

В 1913 г., осенью, я получил открытку от Кустодиева из Берлина. «Завтра ложусь под нож — будет операция, и я не знаю, останусь ли жив. Сегодня иду в «Kaiser Friedrich Museum» насладиться, может быть, последний раз Веласкезом и нашим любимым Вермеером».

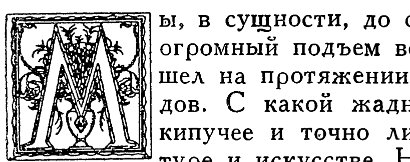
Операция была страшная. Два года он очень страдал от таинственных болей шеи и рук, провел почти год в горах, в швейцарском санатории, на подлинном «прокрустовом ложе», где ему варварски вытягивали шею, — и все напрасно. Но операция удалась — о ней писали в медицинских журналах: надо было вскрыть шейный позвонок и удалить опухоль на спинном мозге. Все эти мучения были лишь началом страданию всю его остальную жизнь — все последующие шестнадцать лет, потому что были еще две операции, такие же жестокие, и последняя привела к тому, что он был спасен для душевной жизни, но пришлось в силу каких-то хирургических соображений пожертвовать ногами, и, полупарализованный, он был уже пригвожден к креслу до конца жизни.

И вот на глазах знавших его происходило истинное чудо — именно то, что называется «победой духа над плотью». Он лишь как «сквозь щелку» видел то, что происходило в это время кругом. Сидя в своем кресле у окна с видом на синий купол церкви, он мог наблюдать свою улицу и все, что сменялось на ней, день за днем, год за годом — хвосты очередей, манифестации, как растаскивали на топливо последние деревянные дома Петроградской стороны, как ложился снег на крыши и распускалась весной зелень сквера. Его жена — единственная и незаметная его сестра милосердия [17] — несла на себе все то, от чего он был избавлен своей болезнью, — все тяготы пайков, анкет и вечных хлопот. Эта невольная изолированность была огромным несчастьем для него как художника — в течение многих лет (и еще до революции) он совершенно был лишен непосредственных внешних впечатлений жизни [18]: ни деревни, ни привлекавшей его всегда русской провинции. Поневоле он должен был питаться только запасом своих прежних воспоминаний и силами своего воображения — и память, фантазия и работоспособность его действительно были беспримерны. Наперекор всему и своей болезни он уходил в свой мир тихой и обильной жизни Поволжья, быта купцов и купчих, который уже тогда смела революция, радостных пейзажей с полями, залитыми солнцем, масленичных гуляний с тройками и березами в инее, гостиных дворов его небывалого русского городка.

И что особенно поражало в этом, быть может, до болезненности жадном творчестве, точно он спешил исчерпать себя до конца, — это всегдашняя его тихая незлобливость и, что еще удивительнее, отсутствие всякой сентиментальности к ушедшему и горечи по утраченному для него. Точно он верил, что все то, что вставало в его воображении, реально существует где-то в мире, и потому нам так дорога была эта простая улыбка радости жизни, которая светилась в его творчестве.

Ему было горше и печальнее, чем многим из его друзей, но от этой силы воли, горения и благодушия, которые мы видели у него, делалось как-то стыдно за собственную апатию. Кустодиев навсегда останется одним из моих самых светлых и благодарных воспоминаний этих лет. Если бывало очень тяжело, хотелось именно пойти к нему на далекую Петроградскую сторону[19], «поговорить о прекрасном», как мы шутя говорили, посмотреть на его городки и унести всегда запас бодрости, умиления и веры в жизнь.

ГРЖЕБИН



ы, в сущности, до сих пор не даем себе ясного отчета, какой огромный подъем во всех отраслях русской культуры произошел на протяжении каких-нибудь 15 лет, с начала 1900-х годов. С какой жадной торопливостью росло и раскрывалось кипучее и точно лихорадочное творчество в русской литературе и искусстве. Надо вспомнить, что пройденный путь при этом был тернист и из-за недоброжелательства официального мира, и отчасти от безразличия самого общества (чего стоил один лишь моральный тормоз «Нового времени»). И все же, несмотря на это, какие были сделаны достижения! [...]

Весь подъем, весь этот русский Ренессанс возникал в те годы помимо и вопреки какого-то признания «свыше», рождаемый частной инициативой и энергией отдельных лиц, и в этом глубокая и настоящая ценность всего, что было создано за тот короткий и необыкновенный период русской жизни. В свое время, конечно, будут подведены справедливые итоги; теперь же, может быть, мы еще слишком близко стоим к этому прошлому как свидетели и отчасти участники его, чтобы судить беспристрастно и «исторически».

Один из деятелей, кому русская культура этого периода многим обязана в смысле пропаганды искусства и литературы, который в течение этих лет являлся инициатором и душой многих начинаний, — был Зиновий Исаевич Гржебин, недавно скончавшийся в Париже. Мне лично пришлось быть свидетелем и многолетним сотрудником в его издательском деле и хотелось бы, хоть вкратце, напомнить о том, что сделано им[20] и что заслуживает глубокой и благодарной памяти.

Около 1905 г., оставив Париж, где он занимался живописью (после нескольких лет, проведенных до этого в Мюнхене, в школе Hollosy[21]), Гржебин появился в Петербурге с мыслью основать художественный журнал. Журнал «Мир искусства» Дягилева уже закончил тогда свою огромную культурную миссию и закрылся; образовалось пустое место, которое лишь отчасти заполнялось «Новым путем» и «Весами» (последние издавались в Москве). «Золотого руна» и «Аполлона» тогда еще не было. Но тогдашнее общественное настроение подсказывало Гржебину иной тип журнала[22]. Он мечтал о живом современном органе, который был бы совершенно независимого направления, но с сатирическим оттенком, одинаково при этом «бичующим» как правые, так и левые уродства.

Определенной программы, впрочем, не имелось в виду, но, во всяком случае, по первоначальной идее Гржебина это не должен был бы быть только специально карикатурный журнал. В это время он сблизился с Горьким[23], который очень поддерживал его мысль, и летом 1905 г. на даче Горького в Куоккале Гржебин устроил (показав уже этим задатки своих будущих организаторских способностей) «съезд» самых разнообразных по своим взглядам и вкусам деятелей литературы и искусства[24], причем приехали также из Финляндии художники Галлен, Эрнефельд, Энкель и архитектор Сааринен. Гржебин, помнится, возлагал на это общение необычайные надежды для будущего.

Несмотря на бесчисленные трудности, скептицизм петербуржцев, поиски будущего издателя и денег, официальные хлопоты и прочее, Гржебин, тогда еще совсем новый человек в художественном и общественном мире, совершил действительно чудо[25], убедив своим пылом и раскачав и объединив в своем порыве даже самых, казалось бы, индифферентных людей, и с этого момента началась его популярность и возникли многие дружеские связи. «Жупел», как был назван журнал, вышел в свет (в конце 1905 г.), хотя и далеко не таким, каким мечталось вначале, но, во всяком случае, очень художественным по внешности — и был первым издательским достижением Гржебина. Судьба журнала известна — на третьем номере он был закрыт; вместо «Жупела» Гржебин успел выпустить три номера «Адской почты», тоже превосходно изданные, но, как редактор, он уже состоял под судом и впоследствии отсидел около 8 месяцев в тюремном заключении[26].

Эта первая большая неудача с журналом, однако, не обескуражила З[иновия] И[саевича]. В это самое время основано было издательство «Шиповник»[27]. Гржебин с новым увлечением взялся за это дело, во главе которого стал, и оно вскоре развилось в одно из крупнейших издательств с очень широкой программой. Необходимость такого издательства в Петербурге в те годы крайне назрела, литература после 1905 г., можно сказать, «выступала из берегов», между тем старые издательства или стояли далеко от новых течений, или, как популярное «Знание», отставали от нового вкуса в книгопечатании. Передовые же московские книгоиздательства, «Гриф», «Скорпион», Сабашникова, Саблина, были или «узкопартийные» или малодоступны. Художественная внешность русской книги к этому моменту достигла исключительного совершенства[28], благодаря почину журнала «Мир искусства» и высокой технической оборудованности типографий Экспедиции [заготовления государственных бумаг], Голике и Вильборга и «Сириуса». «Шиповник» стал сразу на одно из первых мест в этом движении, преследуя также и общедоступность своих изданий. Внешность книги стала первой заботой Гржебина[29]. Очень многие художники принимали участие в иллюстрировании и орнаментации книг, выпускаемых «Шиповником», как Ал. Бенуа, Бакст, Билибин, Лансере, Рерих, Нарбут, Сомов и пишущий эти строки.

Так как время толстых журналов казалось изжитым, «Шиповник» начал с выпуска «Альманахов» и «Северных сборников». Издательство затем широко открыло двери начинающим писателям. Так впервые были

изданы «Пруд» Ремизова[30], «Мелкий бес» Сологуба и произведения целого ряда других молодых в то время авторов. Параллельно издательство печатало переводную литературу. Кроме упомянутых «Северных сборников», посвященных скандинавским писателям, отдельно был издан Кнут Гамсун (Полное собрание сочинений) и затем Уэллс. Начата была и серия «театра» — Александр Блок и Ведекинд.

С самого начала возникновения «Шиповника» Гржебин затеял ряд художественных монографий, и, несомненно, развить эту область издательства было самой излюбленной его целью, но выпущены были, если не ошибаюсь, только «О. Бердсли»[31] и «Гойя» Александра Бенуа[2*]. Наконец в 1911 г. Гржебин приступил к изданию и лучшего памятника своей деятельности и замечательного вклада в русскую художественную литературу — «Истории живописи всех времен и народов» Александра Бенуа[32], сделавшей и честь типографии Голике, где печаталась эта прекрасная книга. Книга эта, выходившая выпусками в течение последующих лет, осталась, к сожалению, не доведенной до конца благодаря внешним событиям, прервавшим ее на 22 выпуске. В то же самое время Гржебин принялся и за издание «Истории музыки» Сакетти, тоже по тем же причинам прекратившейся на втором выпуске. Война остановила и разрушила очень многие культурные начинания, закрылся и «Шиповник». Все же и во время войны З[иновий] И[саевич] напечатал (в новом издании «Парус») несколько отличных детских книг и сборников («Радуга», «Елка» и др[угие])[33]. В самом начале революции Гржебин испытал новый, необыкновенный даже для него подъем деятельности, увлекался мыслью нового колоссального издательства, предвидя в нем огромный двигатель культуры. Литература, наука, философия, искусство — не было такой отрасли, которая бы не находила себе места в проекте[3*] [...] В конце концов ему пришлось бросить всю налаженную организацию в Петербурге и с величайшими трудностями [...] создать самостоятельное издательство в Берлине[34], с по-прежнему интересными проектами, успевшее отлично напечатать много ценных книг и литературного, и научного характера. Но, к сожалению, наступило в Германии тяжелое время инфляции, грозившее новой катастрофой. Думается, что он сделал роковую ошибку, не выждав на месте, пока восстановится нормальное положение, и, как поступило тогда множество русских беженцев, переехал в Париж. Париж встретил его негостеприимно, надежды и планы оказались слишком фантастическими, проза слишком реальна и непреодолима даже для его кипучей трудоспособности. С Парижем ничего не вышло. Бездеятельность — это гибель для таких натур, а тут пришли болезни, подкашивающие его силы. Казалось, тяжелые условия жизни должны были окончательно сломить его жизнерадостность и веру в будущее, которые еще никогда ему не изменяли.

[2*] Следует упомянуть, что Гржебин пробовал издавать и художественные открытые письма — отлично воспроизведенные карикатуры «Симплициссимуса», но, кажется, серия эта успеха не имела.

[3*] Справедливость требует указать, что идея издательства для пропаганды знаний во всех областях культуры принадлежала Горькому.

Но между тем те, которым пришлось его видеть в самые последние дни его жизни, вновь как будто почувствовали прежнего Гржебина, снова каким-то чудом у него забрезжила надежда. Снова рождались у него заманчивые планы, казалось, в самом деле, наконец близкие к осуществлению, и он точно воскресал. Увы, физические силы были, очевидно, слишком надорваны, и смерть пришла, когда меньше всего ее ждали.

Для всех, кто близко знал Гржебина в жизни и работал с ним, он остался в памяти как необыкновенно добрый и отзывчивой души человек и до фантастически пламенный и «неисправимый» энтузиаст. Он был истинным «поэтом дела», а такие люди и суть подлинные деятели культуры. Гржебин обладал редким даром объединять самых различных людей во имя общего дела — чертой в высшей степени драгоценной в жизни каждого общества, так как он наделен был талантом заражать своим собственным, всегда искренним горением. В этом смысле русская культура за рубежом, при разброде и разорванности русских в изгнании, потеряла в его лице очень крупную силу. И слова «незаменимая потеря» приобретают особенно горестное и жестокое значение, когда думаешь об этой действительно безвременной смерти.

ЧЮРЛЕНИС

Осенью 1908 г., перед приездом Чюрлениса в Петербург, я получил из Вильнюса известие, что там появился художник, изображающий красками музыкальные темы. «Чудак», «декадент» и другие подобные эпитеты, которые я услышал от людей, знавших эти картины и дилетантски судивших о них, заставили меня еще больше заинтересоваться этим, видимо, необычным художником, который к тому же, как я выяснил, был и композитором. В особенности заинтриговало меня то, что он, как говорили, изображал какую-то фантастическую Литву. Несмотря на то что я жил тогда в Петербурге, я каждый год приезжал в Вильну и знал о зарождавшемся движении литовской интеллигенции[35]. Тем не менее «лик» Литвы оставался для меня загадочным и поэтичным, скрытым в густом тумане, и в появлении Чюрлениса я надеялся увидеть какой-то просвет. Поэтому, когда из письма Антанаса Жмуйдзинявичуса[36] я узнал, что Чюрленис собирается приехать в Петербург, я и те, кто уже слышал об удивительном художнике, с нетерпением стали ждать этого знакомства. Жмуйдзинявичус предупредил меня, что Чюрленис — чрезвычайно скромный, несмелый человек. И действительно, приехав в Петербург, он не решился зайти ни ко мне, ни к Сомову, который был тоже уведомлен о его приезде, а почему-то послал вперед своего брата, еще более робкого, чем он сам. После того как Чюрленис все же решился прийти ко мне[37], он довольно скоро освоился и стал часто навещать нашу семью, так что у меня появилась возможность познакомиться с ним ближе[38].

Жить Чюрленис устроился на Вознесенском проспекте, напротив Александровского рынка[39], между Фонтанкой и Садовой. Комнату, узкую и

темную, он снял в бедной квартире, где постоянно шумели дети и пахло кухней. Здесь я впервые познакомился с его фантазией[40]. В этой крохотной темной комнатушке на бумаге, кнопками прикрепленной к стене, он кончал в те дни поэтичнейшую «Сонату моря».

О картинах Чюрлениса я рассказал своим друзьям. Они очень заинтересовались творчеством художника, и вскоре А. Бенуа, Сомов, Лансере, Бакст и Сергей Маковский (редактор журнала «Аполлон») пришли посмотреть все то, что привез с собой Чюрленис. Сам он на эту встречу не пришел — ему было не по себе говорить о своих работах с такими известными художниками, и мы условились, что картины покажу я сам. Маковский в то время собирался организовать большую выставку. Картины Чюрлениса произвели на нас всех очень сильное впечатление, и было немедленно решено пригласить его участвовать в этой выставке. Первое, что поразило нас в полотнах Чюрлениса, — это их оригинальность и необычность. Они не были похожими ни на какие другие картины, и природа его творчества казалась нам глубокой и скрытой. В голову приходили сравнения (и то весьма приблизительные) с Уильямом Блейком[41] и Одилоном Редоном[42] — художниками, которых Чюрленис мог знать. Но знал ли он их и их ли влияние ощущается в его картинах — это вопрос, который еще следует выяснить.

Было очевидно, что искусство Чюрлениса наполнено литовскими народными мотивами. Но его фантазия, все то, что скрывалось за его музыкальными «программами», умение заглянуть в бесконечность пространства, в глубь веков делали Чюрлениса художником чрезвычайно широким и глубоким, далеко шагнувшим за узкий круг национального искусства.

В творчестве Чюрлениса нас особенно радовали его редкая искренность, настоящая мечта, глубокое духовное содержание. Если в некоторых полотнах Чюрленис был совсем не «мастером», иногда даже бессильным в вопросах техники, то в наших глазах это не было недостатком. Даже наоборот, пастели и темперы, выполненные легкой рукой музыканта, иногда нарисованные по-детски наивно, без всяких «рецептов» и манерности, а иногда возникшие как будто сами по себе, своей грациозностью и легкостью, удивительными цветовыми гаммами и композицией казались нам какими-то незнакомыми драгоценностями.

Естественно, что мои друзья, увидев замечательные картины Чюрлениса, захотели познакомиться и с ним самим. Хотя Чюрленис избегал общества, мне удалось уговорить его пойти к Александру Бенуа[43]. У Бенуа по определенным дням, кроме близких друзей, собирались и многие передовые художники Петербурга. В такой компании Чюрленис, конечно, почувствовал бы себя неловко, но милая сердечность хозяев, предупредительно освободивших художника от назойливых вопросов и предоставивших ему место в тихом углу, позволила Чюрленису спокойно рассматривать массу гравюр и рисунков и прислушиваться к иногда очень интересным спорам. После этого первого посещения Бенуа Чюрленис был там еще один или два раза. У меня, как я уже вспоминал, он бывал очень часто. В нашей семье Чюрленис, видимо, чувствовал себя хорошо и уютно, играл с детьми, сажал их на колени, радовался их лепету, а дочь называл

ангелочком. Помню, с каким вниманием рассматривал он их действительно интересные рисунки, которые я аккуратно собирал. При этом он все время повторял свое любимое выражение: «Необыкновенно». Вообще вспоминаю его постоянно что-то рассматривающим, читающим. У меня была большая библиотека и много гравюр.

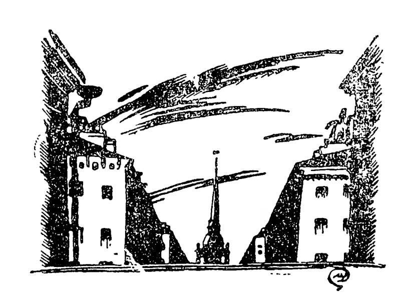
О своих работах он говорил неохотно и очень не любил, когда его просили объяснить их содержание. Он сам мне как-то рассказывал, что на вопрос, почему в картине «Сказка королей» на ветках дуба нарисованы маленькие города, он ответил: «А потому, что мне так хотелось».

Как сейчас вижу его лицо: необыкновенно голубые трагические глаза с напряженным взглядом, непослушные волосы, которые он постоянно поправлял, небольшие редкие усы, хорошую несмелую улыбку. Здороваясь, он приветливо смотрел в глаза и крепко пожимал руку, немножко оттягивая ее вниз. Он часто что-то напевал, помнится, однажды, уходя, он стал напевать «Эгмонта» и при этом улыбался своим мыслям. К нам его привлекало еще и то, что здесь он мог играть на замечательном новом «Беккере». Когда Чюрленис окончательно свыкся с нашей обстановкой, он целыми часами просиживал у рояля, часто импровизируя, и приходил играть даже тогда, когда нас не было дома. Он много играл с моей женой в четыре руки, чаще всего симфонии Бетховена (особенно 5-ю), «Эгмонта» и 6-ю симфонию Чайковского, которую он очень любил. Играл он нам и свою симфоническую поэму «Море». Меня всегда удивляло, как тихий, робкий Чюрленис у рояля становился совсем другим, играл с необыкновенной силой, так, что рояль под его руками ходуном ходил.

У Бенуа он познакомился с организаторами общества «Вечера современной музыки» В. Нувелем и А. Нуроком, которым показал свои музыкальные работы. На концертах общества исполнялись лучшие произведения современной русской и западной музыки. И здесь Чюрленис был принят с восторгом. На одном из концертов этого общества исполнялась его симфоническая поэма («Лес» или «Море», не помню), которую виртуозно сыграла пианистка Плоцкая-Емцова. Я был на этом концерте и видел тихо сидевшего в далеком углу Чюрлениса. Концерт этот состоялся, кажется, весной 1909 г. Незадолго до этого Чюрленис уезжал в Литву и вернулся со своей молодой женой [44], с которой мы тут же познакомились. Они обосновались на улице Малая Мастерская [45], в светлой комнате с большими окнами, где Чюрленис создал своего «Rex»'а. Я особенно подчеркиваю этот факт, потому что некоторые исследователи творчества художника считают, что картина написана много раньше [46]. Я помню эту картину незаконченной и должен сказать, что она по совету Бенуа и моему была выполнена на холсте. Все мы тогда очень советовали Чюрленису испробовать другую технику и сделать в ней монументальную работу. Возможно, что «Rex» был началом нового, неосуществленного цикла картин.

Открытая в 1908—1909 гг. выставка «Салон», на которой впервые экспонировались картины Чюрлениса, стала его триумфом [47]. За редкими исключениями критика оценила его правильно, Бенуа написал о нем восторженную статью [48].

Насколько я помню, Чюрленис уехал из Петербурга ранней весной. Осенью, когда он вернулся, я был долго занят в Москве, в Художественном театре, и в мое отсутствие он раз-другой навестил нашу семью, а потом исчез. Вернувшись в начале зимы в Петербург, я стал беспокоиться, что он не показывается у нас, и пошел к нему [49] (в то время он жил на Измайловском проспекте). Нашел его абсолютно больным. Я срочно сообщил об этом его жене в Вильну и его другу Ч. Саснаускасу, который жил в Петербурге. Больше я его не видел [50]: его увезли в Друскиники, а потом — в Варшаву.



ДОПОЛНЕНИЯ

[О МАТЕРИ И ОТЦЕ]

жил без моей мамы — у нее была своя жизнь далеко от нас, но отец старался, чтобы я не забывал мою мать, отсутствие же ее в моей жизни объяснял мне тем, что из-за своего здоровья она не могла жить в «гнилом» петербургском климате — что было правдой, — и я знал, что она должна была служить в театре, в провинции, далеко от нас, и я никаких вопросов не задавал. Изредка от нее я получал коротенькие письма и благословения. Отец мне дарил книжки с надписью «от мамы».

До того как окончательно остаться с моим отцом, я дважды был у моей матери, но не подолгу: отец возил меня двухлетнего к ней в Нижний Новгород, а через год я был у нее в Казани со своей няней. Няня, Мария Осиповна Белякова, была со мной неразлучна с первых месяцев моей жизни (она же и вскормила меня) — была на редкость ласковая и добрая, простая крестьянка, от которой я никогда не слышал резкого слова и которую я всю жизнь любил, как родную.

Образ моей мамы оставался у меня туманным, и воспоминания о ней, и о Нижнем и Казани, если и всплывали, то как о далеком сне.

В Нижнем она пела Ратмира в «Руслане», Ваню в «Жизни за царя», княгиню в «Рогнеде», княгиню в «Русалке» и Зибеля в «Фаусте» — и все ее арии я знал наизусть. Меня ставили в театре на стол, и я, к общему восхищению, пел «Бедный конь в поле пал», «О, витязи, скорей во чисто поле» и «Расскажите вы ей, цветы мои» и проч. (Все эти арии я помню и посейчас от слова до слова.) В Петербурге я продолжал их напевать, и эти мотивы были самыми родными, связанными с мамой.

Какие-то смутные воспоминания остались и от самого Нижнего Новгорода — зубчатых стен кремля и волжского простора, но они таяли.

В Казани же я помню утро: мы с мамой лежим в постели, я смотрю, как по потолку сквозь щели ставень двигаются тени прохожих, она мне поет: «Вот лягушка по дорожке Скачет, вытянувши ножки», а я ей «рублю» вальс, который слышал с папой в Зоологическом саду, и мама хохочет.

Из Казани я привез сафьяновые татарские сапожки с загнутыми носками и в разноцветных разводах, и в них я щеголял дома.

В Петербург я вернулся с моей няней, и на Николаевском вокзале папа вынул меня из окна вагона и крепко прижал к себе «своего дружочка», как всегда меня называл. С тех пор мы с ним уже не разлучались все безмятежные годы моего петербургского детства до 1886 г.

Когда и где после этого мой отец и мать встречались, я не знаю, но через несколько лет я снова увидел маму — она ненадолго приезжала в Петербург, но это было лишь эпизодом в моей детской жизни. Странно: ее появление тогда меня не столько взволновало, как скорее удивило, — среди всех бесчисленных впечатлений детства, долго оставаясь без нее, я начинал ее забывать и с трудом узнал. Она меня растормошила, смеялась, что я такой длинный, помню взрывы ее смеха, помню, как, крепко держа меня в своих руках, она приглядывалась ко мне и серьезно смотрела на меня своими горящими глазами. Я не успел за те дни к ней привыкнуть — «целований» и «нежностей» она не терпела, говорила со мной уже как со взрослым и сентиментальности моей не затронула.

Она исчезла вновь из моего мира, но я почувствовал, что у меня *есть моя мама* и что мама моя особенная, и неизвестная жизнь ее вдали от меня представлялась какой-то страшно важной. После ее отъезда у меня появилось чувство гордости за нее, и я показался сам себе уже «большим».

Когда я остался с отцом, он всего себя отдал моему воспитанию, и теперь мне ясно, что в те годы я был для него центром и даже, может быть, смыслом его жизни, и любовь его грела все мое детство. И сам я не могу себе представить, чтобы можно было больше любить, чем я любил моего папу. Но я как-то не умел ласкаться и нежничать, раз только прорвалась к нему вся моя любовь: я очень болел, был в жару и видел страшный кошмар — какое-то бесконечное море, до ужаса гладкое, которое вдруг все стало дрожать, и это было так ужасно, что я прижался к отцу и, плача, шептал самые нежные слова, какие только приходили в голову — «папочка», «миленький», «душечка, хорошенький»... Больше всего я боялся — вдруг будет война, он пойдет воевать, и его убьют, как я буду без него? Но жили мы в самое мирное время...

Однажды отец сел на мою детскую трапецию в дверях моей комнаты, и его неосторожно толкнул ходивший к нам юнкер, наш родственник. Отец упал и сильно стукнулся затылком. Как я возненавидел в этот момент этого веселого Володю, с какой злобой я кинулся на него с кулаками, чтобы «отомстить» за папу — и, конечно, сам расплакался.

Маленьким я всегда засыпал на папиных руках, и бывало, что меня, ставшего уже длинноногим, он терпеливо носил по комнате, пока я не засну. Позже, вспоминая наши счастливые петербургские годы, отец как-то, смеясь, сказал мне: «Ты и не подозреваешь, что я почти никогда

не оставлял тебя, пока ты не будешь в объятиях Морфея, и долго себя лишал удовольствия попасть в оперу к увертюре».

Если вечером отец куда-нибудь уходил, то на мои приставания: «Куда?» — он обыкновенно отвечал: «К Савосову». Этот мифический «Савосов» существовал очень долго, и такой ответ почему-то меня всегда успокаивал. То, что было за порогом моей детской, мне было неизвестно, у отца, конечно, была своя жизнь, большая и сложная, но «Савосов» покрывал все, и я никогда ни о чем не расспрашивал, и многое в жизни отца до сих пор мне кажется неясным и даже таинственным.

Однажды в минуту откровенности, когда я был взрослым, отец сказал мне: «После моей смерти ты все узнаешь, твою мать я боготворил всю жизнь, и я тебе оставлю всю нашу переписку, тогда ты сможешь судить сам обо всем». Но когда после его смерти я действительно получил все эти письма, я не имел духу их прочитать — мне показалось это святотатством.

Я был плаксой («глаза на болоте»), и часто отец обещал мне что-нибудь подарить, если день пройдет без слез; я редко выдерживал, но подарок все-таки получал... Он не наказывал меня никогда, но вообще я был послушным и «пай-мальчиком». Единственный раз, когда я чем-то обидел моего приятеля Сережу Саблина, папа, будучи, вероятно, чем-то раздражен, вдруг взял меня за ухо! Но я так расплакался, что он сам испугался и стал меня целовать и с трудом успокоил.

Отец старался меня не изнеживать, я спал на твердом сеннике, мылся холодной водой, сам чистил себе сапожки и во всякую погоду ежедневно гулял с няней — зимой в своей шубке с кенгуровым воротником и такой же шапке с наушниками. Но меня не кутали, и лишь признавались вязаные напульсники. Одевал меня отец не так, как принято было одевать тогда мальчиков, — я не знал твердых воротничков, которые так мучили мое поколение. Он мне придумал однобортную синюю или коричневую курточку, обшитую у пуговиц темными ленточками, вроде боярского или польского фасона, и я носил высокие сапожки с отворотами. Было просто, хоть и несколько театрально. Летом я ходил в белой матроске с синим воротником и носил матросскую шапочку. На ленточке, на околыше, было напечатано золотом: «Слава» или «Славушка», что меня всегда конфузило. Русских рубашек и косовороток отец терпеть не мог, и ему вообще претило, чтобы «все было, как у всех», недаром его вообще считали «оригиналом», а дед мой его называл «затейником». И конечно, брезгливость его ко всему банальному передавалась и мне незаметно и бессознательно.

Отец был очень красив; свою черную бороду он, вопреки тогдашнему обычаю, не пробривал на подбородке, а лишь расчесывал на обе стороны, и говорили, что был очень похож на Скобелева, и отца даже часто принимали за него на улице. Между прочим, он был некогда близко знаком со Скобелевым в Туркестане.

Мне очень нравилась его красивая военная форма штабного гвардейского адъютанта: он носил серебряные аксельбанты, орлы на пуговицах и белые канты на красном воротнике и на красном околыше фуражки. И я любил тонкий звон его шпор и его длинную саблю, бренчавшую по сту-

пенькам нашей каменной лестницы. Очень смутно помню, как он однажды надел красные длинные штаны, собираясь на придворный бал (это было еще при Александре II). Помню также, что он сердился на новую «кучерскую» форму, введенную Александром III, — мундир, лишенный пуговиц, с мелкими складками назади, похожий на армяк, и плоскую барашковую шапку вместо красивой каски с высоким султаном. Тогда старые серебряные ножны и эта отмененная каска перешли ко мне в детскую и стали моими игрушками.

НОВГОРОД

В эти приезды он [Т. Е. Софийский] неизменно навещал дедушку Петра Осиповича, который, по словам моего отца, относился к о. Тимофею, человеку независимых взглядов и бессеребренику, с большим уважением.

Казалось, что могло быть общего между ними, двумя «сватами», людьми разного происхождения, различной веры [1] и общественного положения, но оба моих деда были чадолюбивы и многосемейны, и семейные горести каждого, конечно, их объединяли, и они не могли не делиться этим.

А одно горе было общим для обоих: мучительный бракоразводный процесс их детей [2] — моего папы и мамы, который только что был начат тогда, но это было так бережно скрыто от меня в моем детстве, я же был единственный общий их внук.

...Дядя Гога, которого я называл «дядя Го», все мое детство прожил в одной с нами квартире.

Он был, как и мой папа, артиллерийский офицер, раньше служил в Новгороде и был лет на десять его моложе, и обитал у нас в узенькой комнате рядом с моей детской. Там стояло его ложе, складная походная кровать, проделавшая с ним всю недавнюю турецкую кампанию. Он был очень высок (в дедушку Тимофея Егоровича) и очень красив со своей золотисто-рыжей бородой, которую, как и мой отец, расчесывал на две стороны.

Я часто думал: какое происхождение рода моей матери? Откуда взялись у некоторых из моих дядей орлиные носы, рыжие волосы и огромный рост? Новгородская земля спокон веку была областью подлинно интернациональной, тут говорили, как при вавилонском столпотворении, на всевозможных языках, и кого только не заманил сюда путь «из варяг в греки», а позже торговый Ганзейский союз?

Со мной он был очень ласков и нежен, называл меня «Ко́пка» (так прозывалась на моем детском языке моя любимая булка — «подковка») и распевал это словечко на все лады, нося меня трех-четырехлетнего на

своем плече, а мне представлялось, что я под облаками. У него я научился разным солдатским песням: «Солдатушки — бравы ребятушки, где же ваши жены? — Наши жены — пушки заряжены, вот где наши жены» и т. д. или «Шуми Марица окровавленна, плаче Болгария вдовица, люто раненна» (эта была привезена с войны из Болгарии), и я их пел в моей детской, раскачиваясь на моей лошадке-качалке. Раз дядя сделал мне замечательный подарок — принес стакан прямо с фабрики, на котором красивыми матовыми буквами было выведено мое имя «Славушка». «Стакан особенный, не бьющийся, — сказал дядя, — вот посмотри!» Он бросил — и неожиданный эффект: от стакана остались только осколки. Как было тут не расплакаться?

Моего дядю я часто не видел несколько дней подряд, он уходил на службу, когда я еще спал, а возвращался домой уже ночью. Образ жизни он вел рассеянный и легкомысленный и пропадал либо в гостях, либо в театре. В оперетке тогда блистала Жюдик, а в балете всех сводила с ума Цукки, и эти имена, как и названия театров — «Аркадия», «Ливадия» и «Кинь грусть» — в Новой Деревне, мне были знакомы с детства.

По возвращении из театра на другой день, а иногда и сразу дядя садился за рояль, и тогда до меня из третьей комнаты, нашего зала, доносились прелестные мелодии «Периколы», «Корневильских колоколов» или «Прекрасной Елены» — музыкальная память у дяди Гоги была замечательная, и многие из этих мотивов так уютно связаны у меня с моим детством!

Перед самым нашим переездом в Кишинев дядя женился. Он очень долго не решался делать предложение хорошенькой и веселой Верочке А., влюбленной в него; как все его ни толкали на это, но в конце концов он решился и предложил руку и сердце, едучи с ней на извозчике, и помню, как над этим у нас смеялись. Я был «мальчиком с образом» на его венчании в церкви Академии художеств (не знаю, почему венчание состоялось именно в этой церкви), и шествие (во главе со мной) должно было пройти длинный ряд зал с громадными картинами. Когда церемония была окончена, я был посажен в карете вместе с «молодыми» и все время отворачивался, усиленно глядя в окно, так как замечал, что они стеснялись при мне целоваться.

Потом дядя на очень долгое время исчез совсем из моей жизни — служил в той самой 22-й артиллерийской бригаде, с которой проделал Турецкий поход 1877—1878 гг., потом в Варшаве, где его жена довольно долго пела в опере и пользовалась большим успехом (выступала под фамилией Верони) — у нее было отличное меццо-сопрано. Вновь я встретился с обоими, когда уже был студентом...

Другой брат моей матери, дядя Федя Софийский, музыкальности был, по-видимому, исключительной. Приходя к нам, он всегда садился за рояль и долго играл или что-нибудь на память или импровизировал. Мой отец вспоминал, что всегда это было что-то «божественное» или «церковное» (моя мама мне впоследствии объяснила, что он обожал Баха...). У него самого, по бедности, инструмента, конечно, не было, но он брал из библиотеки ноты для прочтения и, по словам папы, читая, восхищался тем

или иным местом; помню, как меня удивило, когда я узнал, что ноты можно читать, как книгу. Он окончил юридический факультет «кандидатом прав» и служил в военно-окружном суде, но в то же время продолжал ходить в университет и занимался химией на естественном отделении физико-математического факультета. Он был точно обуреваем какой-то жаждой знаний и был подлинно энциклопедически образованным человеком. Бесчисленные записные книжки, оставленные после его ранней смерти, именно говорят об этом. Он знал все европейские языки, даже испанский, итальянским же владел в совершенстве.

В суде он бывал защитником «по назначению» в разных политических процессах, и у нас сохранялись копии некоторых обвинительных актов и его защитительных речей (это было в начале 1880-х годов, и, вероятно, это были процессы в связи с «Землей и волей», «Черным переделом»[3] и проч.).

Дядя был очень худ и очень высок, даже выше дяди Го, и я называл его «дядя Федя тонкий», в отличие от папиного брата — «дяди Феди толстого». Он говорил тихим голосом, носил редкую бородку, и, когда снимал свои голубоватые очки, его грустные глаза под черными бровями светились необыкновенной добротой (очки резали ему переносицу, и он подкладывал под оправу какую-то розовую бумажную полоску). Он постоянно кашлял и лечился (помню вату в его ушах) и на улице кутался в вязаное кашне и студенческий плед. Был он до щепетильности чистоплотен и брезглив и, конечно, очень мнителен.

В жизни это был настоящий аскет (внучатый племянник Фотия!), был целомудрен и боялся женщин — и в этом доходил до забавных крайностей. Когда в квартире на Васильевском [острове], где он снимал комнату, рядом с ним поместилась особа легкомысленного поведения, он упросил хозяйку очистить эту комнату и платил за нее, не пользуясь ею. Пока он не поступил на службу в суд, он существовал, давая уроки, занимался еще перепиской нот и на гроши, которые зарабатывал, покупал книги, да еще содержал жившего при нем брата Николая, недоросля, выписанного им из Новгорода. (У того были способности к рисованию, и он поместил его в Школу Общества поощрения художеств, но ничего из этого не вышло.)

Доброта дяди Феди была поистине святой, скромность и застенчивость его смешили и даже сердили моего папу, который любил его, но считал ужасным чудаком, и когда он приходил к нам, отцу стоило большого труда уговорить его остаться обедать. Николай же иногда тайком от брата прибегал к няне на кухню, чтобы утолить свой волчий аппетит, а няня заодно стригла ему хохлы и подрезала когти.

Помню, как незадолго до своей смерти однажды дядя, обняв меня, когда мне шел восьмой год и я уже начал читать, сказал мне своим тихим голосом: «Люби книжки — это не то что конфетка, ее съешь и не будет, а книжка останется, хорошую же книжку прочтешь много раз, и всегда она тебе будет доставлять радость и будет твоим другом...» Это милое и наивное наставление я запомнил.

Гнилой петербургский климат, вечные простуды, недоедание, переутомление — все это расшатало его слабое здоровье (говорили еще, что он случайно отравился чем-то в лаборатории), и, очевидно, в предчувствии конца его потянуло в родное гнездо, в Новгород. Там он долго и мучительно умирал, и когда в то лето мы с няней, как обычно, приехали в Новгород, это были его последние дни. Тогда не знали, что туберкулез заразителен, но я редко заходил наверх к дяде — ему уже было трудно говорить из-за жестоких приступов кашля, когда он задыхался.

Бабушка моя не отходила от него ни днем, ни ночью, и сын умер в ее объятьях. Перед смертью он совсем помешался от диких страданий и безумного отчаяния, что должен умереть. Ужасные подробности я узнал потом от родных. Его смерть и похороны меня потрясли, и я никогда после не мог забыть этот мертвый оскал зубов, коротко остриженную голову, которая жалко качалась, когда несли в церковь его открытый гроб, и особенно ужасала гробовая крышка, стоявшая в ожидании в церкви во время отпевания, и потом этот глухой стук молотков, когда заколачивали гроб навеки. Вдруг я понял это *навеки*, и это так было страшно. Почему-то, очень любя дядю, я совсем не плакал, а был точно в какой-то каталепсии. Я впервые понял огромный *ужас* смерти, может быть, это как бы парализовало меня...

Похороны были торжественные в нашей маленькой церкви; отпевал дядю сам архиепископ новгородский в сослужении с моим дедом, и каково было дедушке хоронить собственного сына, его «надежду»... Из Петербурга приехала какая-то депутация с большим венком, и было неожиданно видеть на нашей захолустной Прусской улице у заборов каких-то людей, профессоров или приват-доцентов в черных сюртуках и цилиндрах, которые шли за гробом.

Дядю похоронили в соседнем Десятинном монастыре, на кладбище, заросшем травой, среди белых стволов берез. Ему было немного больше тридцати лет [4].

После него осталось много рукописей и заметок, и я всю жизнь не могу себе простить греха, что, ставши взрослым, по непонятной халатности не разыскал драгоценного сундука, который после смерти дяди много лет оставался в Новгороде у родственников Забелиных, и ничего бы мне не стоило тогда передать рукописи в любое хранилище. (Там была и икона, завещанная мне бабушкой...) Странно, что и родственники ничего не сделали со своей стороны, чтобы куда-нибудь, если не мне, передать этот небольшой архив... Так и ушла в забвение эта оригинальная и, видимо, столько обещавшая личность.

Когда я поступил в гимназию, связь моя с Новгородом оборвалась — мы с отцом уехали из Петербурга сначала в Кишинев, потом в Вильну, и гимназистом я лишь раза два заезжал в Новгород, он оставался совершенно таким же, как в моем детстве, но этот мир совсем уходил из моей жизни. Потом вдруг наступила полоса смертей — умерли один за другим мой дядя Миня, дедушка, баба Дуня, — остальные разъехались из Новгорода. Скоро умерла и моя кроткая бабушка Наталия Федоровна необычною смертью: ее застала страшная гроза на Волховском мосту и ог-

лушил удар грома. Старушку отнесли в ближайший дом, где она, не придя в себя, скончалась, и город для меня совсем опустел.

Однажды я попал в Новгород, будучи студентом. В призрачном тихом пересвете белых ночей белокаменная святая София с ее шлемами-куполами и моим любимым голубком на кресте — была сказочно красива. Я заглянул на мою сонную Прусскую улицу — она так же мирно заростала травой — и поглядел на мой родной дом, но там жили уже другие люди.

Потом я заезжал в Новгород уже зрелым художником — в 1903—1904 гг. — и сделал довольно много рисунков с натуры [5]: Вечевую башню во дворе Ярослава, Сенную площадь с пожарной каланчой, панораму города с Вала, купола Десятинного монастыря и дом, где я увидел свет.

Я ездил туда с Игорем Грабарем: с ним я тогда был уже в большой дружбе. Он делал в Новгороде фотографические снимки разных церквей и их деталей для своей «Истории искусства», которую начал только что издавать, и я ему помогал возиться с фотографическим аппаратом; был ветреный весенний день, и помню, как на юру трудно было делать эти снимки. Благодаря Грабарю я тогда увидел много нового, еще мне неизвестного в Новгороде: меня интриговавшую в детстве, всегда запертую маленькую церковь 12 апостолов «на пропостях» у самого Вала, где богослужение совершалось лишь раз в году, — туда мы проникли; были и в далекой Спас-Нередице, где красовались нетронутыми ее древние фрески, и в Юрьевом монастыре, где почему-то ни разу не пришлось быть в детстве и который издали всегда веселил глаз блистающими на солнце куполами. Там, в ризнице, видели разные удивительные сокровища, пожертвованные в монастырь графиней Орловой-Чесменской — самой богатой в оное время в России почитательницей архимандрита Фотия.

Храм св. Софии уже был тогда реставрирован Сусловым, и мне не нравились его переделки [6], раньше нахлобученная зеленая крыша, как мне вспоминалось, придавала собору больше старинности. Но внутри было все так же таинственно и грандиозно. Вседержитель держал в сжатой деснице судьбу Новгорода, и голубь сидел на кресте золотого купола. Все в Новгороде оставалось прежним, и ни одного нового здания не выросло.

И самая теплая память осталась от последнего моего посещения Новгорода вместе с моим отцом, перед самой войной 1914 г. Отцу захотелось на старости лет еще раз увидеть те места, где он жил совсем юным артиллерийским офицером и где женился на моей матери. Мы всюду побывали, зашли и на Прусскую улицу, по-прежнему спящую мирным сном, и я зарисовал опустелый дедушкин дом со старыми березами, которые его осеняли и стали еще выше, чем были в моем детстве. Я и не знал, что мы оба прощаемся с Новгородом навсегда.

ПЕТЕРБУРГ МОЕГО ДЕТСТВА

етю мою [Е. П. Маклакову] я очень любил с детства и всю мою жизнь. В молодости она была необыкновенно красивой женщиной, и, говорят, ее появление в ложе и на балах вызывало фурор. Было что-то царственное и одновременно необычайно женственное во всех ее манерах и несколько ленивом голосе. Этот аристократизм вместе с ее кроткой добротой и приветливостью действительно были прелестными. Милой была и ее какая-то беспомощность и рассеянность (помню, что она постоянно теряла ключи и впадала в отчаяние). Она стала сильно полнеть, но это как-то шло ко всему ее облику.

Муж был полным ее контрастом, я его считал солдафоном, но когда впоследствии я узнал письма моего деда со многими подробностями его жизни, он мне представился в ином, очень симпатичном свете, и не только «честным воякой» и фронтовиком. В детстве он на меня наводил непреодолимый страх своим порывистым и резким командирским голосом. В его скуластом лице было нечто татарское — небольшие глаза, маленькие баки с сединой и узкие, презрительные губы. Он стригся ежиком, носил золотой аксельбант и вензеля на погонах. Держался необычайно прямо, ходил быстро и решительно, громко звеня шпорами. На шее у него висел тот красивый, василькового цвета, прусский орден «Pour le mérite» * (что было красиво при белом воротнике с красным кантом), с которым всегда изображался имп. Александр II [...]

Обстановка гостиной и зала была в «стиле Александра II», столь похожем на Second Empire **. Темно-синие бархатные портьеры с бахромой, ковры, в которых тонула нога и не было слышно шагов, ажурные ширмы, трельяжи с плющем. Между ними чернели картины и портреты в тяжелых золотых рамах. Круглые шары настольных ламп и мебель capitonné. Одна картина изображала ночной рукопашный бой в Севастополе, с фигурами в половину человеческого роста, где храбрые русские солдаты, защищая генерала Хрущева, штыками кололи француза-офицера с эспаньолкой и в красных штанах, — картина меня маленького пугала. На другой картине Тарас Бульба, опираясь на ружье, с сокрушением смотрел на убитого им сына Андрия, на третьей же картине (pendant к предыдущей) тот же Андрий обнимал красавицу-польку. На эту картину я смотрел со смущением. Написаны были эти картины, как могу припомнить, мастерски, но чьей кисти — не могу догадаться. Я всегда подолгу стоял перед ними [...]

Я часто оставался обедать и панически боялся каких-нибудь вопросов и разговоров, потому что генерал при всех гостях всегда спрашивал что-

* За заслуги (*франц.*).
** [Стиль] Второй империи (*франц.*).

нибудь каверзное, вроде: «Если фунт муки стоит столько-то, то сколько стоит 3-копеечная булка?» — и конфузил меня до слез. Когда я был еще совсем малышом, во время обеда за моим стулом стояла няня, кормя меня с ложечки. Однажды Маклаков, раньше не обращавший на это внимания, вдруг заметил эту картину и загремел: «Что за чучело? А тебе пора есть самому. Пошла нянька в кухню!» Я, конечно плача, побежал за ней. Но добрая жена упросила сердитого генерала нас вернуть, говоря: «George, sois donc clément!» *

ДЕРЕВНЯ

Будь я постарше, я бы воспользовался встречей с Ольгой Григорьевной и расспросил бы ее про то замечательное орловское имение ее матери — Витички, которое стало одно время как бы гнездом рода Добужинских, но уже давно ушло в область предания, о нем я знал с детства, но многое мне остается неясным и кажется легендарным.

Одна из сестер моего деда, Наталия Осиповна Добужинская, — судя по ее портретам, женщина царственной красоты — была замужем за богатейшим откупщиком Гр. Гр. Ступиным, владельцем этого имения. Помимо огромной его семьи, четырех дочерей и двух сыновей, которые обитали все вместе на одной земле, выделенные и невыделенные, а многие и под одной кровлей, с мужьями, женами и детьми, там жили и две сестры владелицы — Эмилия Осиповна Дреллинг и Екатерина Осиповна Добужинская, единственная оставшаяся в девицах, которую я в детстве смутно помню старушкой, когда она жила в Петербурге с дедушкой — своим братом. В Витичках же доживал свой век, будучи в отставке, среди своего многочисленного потомства и патриарх рода, мой прадед, Осип Егорович Добужинский, примирившийся с потерей нашего родового литовского имения Добужи[1*].

Прадед, как мне рассказывала моя мать, видевшая его некогда в Витичках, был аккуратный и строгий старичок, роста был небольшого и

---

* Жорж, будь снисходительным! (*франц.*).

1* Добужи, бывшие во владении нашего старого рода («Янушкевичей-Добужинских на Добужах герба Любич») с 1532 г., вследствие разных семейных и иных неурядиц перешли в самом конце XVIII в., когда прадед был маленьким и остался сиротой, в руки опекунов (Бистром), а затем к гр. Сесницким и к другим владельцам, и вернуть имение оказалось невозможным. Мой отец и один из дядей, а впоследствии и я неоднократно посещали Добужи, а в 1932 г., когда исполнилось 400-летие рода, тогдашняя владелица имения, старушка Страхова, у которой мы справляли этот юбилей, предложила мне составить дарственную на кусок этой земли предков[7], но она скоропостижно скончалась, не успев оформить это.

в петлице всегда носил орден Владимира; его бледная фотография, которая хранилась в семье, запечатлела его острый взгляд из-под нависших седых бровей. Особенно мне нравилось в нем, что, по словам моей матери, он любил рисовать. Прадед пользовался общим уважением и вниманием, ему был отведен отдельный домик в парке, и в доме никогда не садились за стол, пока он не появлялся в столовой. В течение ряда лет в Витички съезжалось очень много родни, бывал и мой дедушка Петр Осипович, и его сыновья и дочери, и особенно оживленна была тамошняя жизнь в конце 1860-х годов, о чем я также много узнал от моей матери (она с моим отцом там провела и свой медовый месяц в июне 1869 г., и оттуда отец уехал на два года воевать в Туркестан, а она — в Петербург в Консерваторию учиться пению). Этот громаднейший дом, сущий Ноев ковчег, по ее словам, был переполнен стариной и обставлен прекрасной мебелью времен Павла I, и вообще имение было как-то связано с милостями самого императора. Курьезно, что два ломберных стола красного дерева ампир, единственные реликвии Витичек, очень сложным путем и через много лет оказались у меня! .. Но Витички уже очень давно, еще в моем детстве, были проданы, и все бывшие его обитатели рассеялись или переселились в лучший мир.

КРУГ «МИРА ИСКУССТВА»

не он [А. Н. Бенуа] давал рыться в его папках и книжных шкафах сколько угодно и сам не только охотно, но часто с большим увлечением давал объяснения, бесконечно мне ценные. Бенуа был в сущности замечательным педагогом (что отмечает и Остроумова в своих биографических заметках[8]), и незаметно для меня он меня просвещал и заражал своим интересом и любовью к XVIII веку, дух которого он чувствовал, точно сам был современником эпохи[1*].

Наш круг друзей «Мира искусства» за 1903—1904 гг. расширялся мало, оставаясь таким же тесным. Около 1903 г. вошел в него Нарбут, вначале верный последователь Билибина, стал появляться на горизонте Кустодиев.

Группа художников и писателей «Мира искусства» образовалась сама собой, органически, путем естественного подбора (добровольно — «рыбак

[1*] Подобное проникновение в эпоху было у нашего почти современника Адольфа Менцеля[9] (серия его картин и рисунков из жизни Фридриха Великого), и его влияние на творчество Бенуа, и главным образом на его Версальский цикл исторических композиций, несомненно.

рыбака видит издалека»). Кто входил в нее позже, становился «своим». Роль Дягилева в деле основания журнала и привлечения сотрудников была очень ценной, но сотрудники и сама группа не были одно и то же, так как многие очень мало принимали участие в журнале, а то и совсем не сотрудничали, а сотрудники далеко не все были членами группы. Понятие группы как нашего художественного «очага-гнезда» — как угодно — шире сотрудничества в «Мире искусства».

«Мир искусства» в широком смысле было объединение друзей, связанных одинаковой культурой и общим вкусом — последнее особенно замечательно.

Мне надо было иметь опору и подтверждение того, что мне подсказывал часто только инстинкт. Это я с радостью и находил в нашем дружеском кругу.

Иногда кто-нибудь из друзей, Бакст например, приносил свое, я чаще всех это делал, ибо привык показывать еще в сыром виде свои работы в свое время Грабарю, потом Сомову (я больше всего боялся сухости и робости, особенно в графике, и мне нужны были советы). Я видел у Бенуа его бесчисленные альбомы рисунков с натуры, он вообще не расставался с карандашом, рисовал все, накоплялись у него и портретные наброски (в сходстве он не всегда был силен), и все это были документы всей его жизни. Он часто отмечал на рисунке краски пейзажей и их валеры, чтобы потом дома разрабатывать их на большом формате листа, — этому он и меня научил.

Как ни странно, но в наших беседах мы мало говорили о передвижниках и вообще мало ими интересовались. Относились мы к их поколению непочтительно, и отрицательное отношение установилось настолько прочно, что казалось незачем и затрагивать эти темы. Теперь кажется это напрасным. На склоне лет отношение изменилось; Александр Бенуа както признался (в 1950-х годах) в нашей парижской беседе, что он даже иногда любуется Владимиром Маковским.

Можно вообразить и с другой стороны, что появление на сцене нового поколения с высокомерным и блестящим Дягилевым во главе могло возмутить и озлобить представителей передвижничества. На смену им, типичным русским интеллигентам середины века, моралистам пришли совсем другие люди. Они принесли новый вкус и тот европеизм, который так чужд был среде предыдущего поколения.

Ранний реализм «Мира искусства» отличался от передвижнического, который казался нам пустым и плоским [...] Мы слишком любили мир и прелесть вещей, и не было тогда потребности нарочно искажать действительность. То время было далеко от всяких «измов», которые попали (к нам) от Сезанна, Матисса и Ван-Гога. Мы были наивны и чисты, и может быть в этом было достоинство нашего искусства.

Нас стали называть «стилизаторами», естественно, что мы искали упрощения (сама графическая форма многих наших произведений обязывала к этому упрощению). Упрощению же нас [также] учили японцы и, чего нельзя отрицать, некоторые французские импрессионисты, как Дега

и Пьер Боннар например. Подобно нам, они такие же реалисты по существу, а совсем не стилисты. Конечно, мы были «стилизаторы» в том смысле, что после передвижников впервые именно в среде «Мира искусства» возник интерес к декоративным стилям прежних эпох и к архитектуре, которая вся основана на стиле, и, кстати сказать, впервые в русском искусстве архитектурные сюжеты заняли такое большое место в произведениях художников «Мира искусства».

ПРИЛОЖЕНИЯ

Г. И. Чугунов

М. В. ДОБУЖИНСКИЙ И ЕГО «ВОСПОМИНАНИЯ»

Немного найдется людей в нашем художественном мире, которые не знали бы автора книги «Воспоминания». После некоторого перерыва Мстислава Валериановича Добужинского (1875—1957) стали очень часто вспоминать в конце 60-х годов, и с тех пор интерес к его личности и творчеству неуклонно рос. Было организовано несколько выставок в Ленинграде и Вильнюсе, а в 1979 г. открылась выставка его произведений в Государственной Третьяковской галерее, где творчество художника оказалось представленным достаточно полно. Правда, это касалось лишь первых четырех десятилетий нашего века; работы последующего времени почти не были показаны, за исключением случайных и не всегда характерных произведений. Сложный жизненный путь художника — ему пришлось жить и работать, кроме России, в Англии, Франции, США, в странах Северной и Южной Америки, Италии — явился причиной сильной раздробленности творческого наследия Добужинского, и потому собрать его произведения чрезвычайно трудно.

В те же годы в советских журналах и сборниках все чаще появляются статьи о творчестве Добужинского, в общих трудах, посвященных отечественному искусству начала XX в., ему все больше уделяется внимания. Постепенно значение художника в движении русского искусства становится яснее, оно заметно растет в сознании исследователей отечественной изобразительной культуры; многие из них определяют следы его влияния в советском искусстве, особенно в книжной графике и сценографии.

Однако еще слабо или, скорее, совсем не выяснена его роль в развитии некоторых сфер искусства (главным образом театрально-декорационного) в национальных школах европейских и американских стран. Высокая оценка творчества Добужинского именно в этом отношении такими известными представителями английской культуры, как хореограф и педагог Мари Рамбер, искусствовед и театровед Арнольд Хаскел, музейный и театральный деятель Джеймс Лейвер, заслуживают всяческого внимания [1]. Решение этой проблемы — дело будущего, а пока лишь можно сказать, что значение художественной деятельности Добужинского для мирового искусства гораздо более велико, чем представляется это сейчас.

---

[1] См.: *Рамбер М.* Воспоминания о М. В. Добужинском: Рукопись. Собр. Г. И. Чугунова (в дальнейшем — Собр. *Г. Ч.*). Все другие упоминаемые в статье неопубликованные воспоминания о художнике хранятся там же; *Haskell Arnold L.* Dobujinsky. Memorial Exhibition. — The Tablet, [London], 1959, 21 III; *Dobujinsky M.* Memorial Exhibition / Victoria and Albert Museum. Preface by James Laver. London, 1959.

Творческие интересы художника, а они были чрезвычайно разнообразны даже для человека начала XX в., во многом определили круг его привязанностей. Очень близкие, дружественные отношения связывали Добужинского с представителями многих сфер русской культуры, среди них — К. С. Станиславский, И. Э. Грабарь, В. Ф. Комиссаржевская, А. Н. Бенуа, К. И. Чуковский, К. А. Сомов, М. А. Кузмин, Б. М. Кустодиев, Т. П. Карсавина, В. И. Качалов, В. И. Немирович-Данченко, А. М. Ремизов, К. С. Петров-Водкин, М. А. Чехов, М. К. Чюрленис, Ф. Сологуб, Н. Н. Евреинов, С. К. Маковский, М. Горький, М. М. Фокин, Б. Д. Григорьев, А. А. Блок, В. И. Иванов, С. В. Рахманинов... Многие из них с большим уважением высказывались о художнике. «С Добужинским мы в сердце современности, — писал А. В. Луначарский, — и он умеет с победоносной силой сделать очевидным и живым для нашего чувства то, что теоретически признано разумом»[2].

Самобытный внутренний мир, богатый духовными переживаниями, общение с крупнейшими деятелями отечественной культуры и участие почти во всех значительных художественных событиях в России начала XX в. — все это явилось для Добужинского превосходным материалом для воспоминаний.

* * *

Объем литературного наследия Добужинского достаточно велик: художественная критика, теоретические и исторические статьи на темы современного и прошлого искусства, мемуарные сочинения и эпистолярное творчество. Из этих жанров художественная критика является наименее значительной: до отъезда в Литву в 1924 г. Добужинский опубликовал лишь две статьи (одна — о постановке «Маскарада» в Александринском театре, вторая — об украшении города в праздники)[3]. Обе они отличаются уверенностью тона, ясностью художественных позиций и резкостью критических замечаний.

Среди его газетных статей, посвященных обычно конкретным вопросам искусства, выделяется одна — самое первое печатное выступление Добужинского — «Голос художников». В связи с бурными революционными событиями 1905 г. он в первый и последний раз в своей литературной деятельности непосредственно обратился к социальным и политическим аспектам художественной жизни. Статья, проникнутая либерально понятыми идеями первой русской революции, призывала художников участвовать в «строительстве новой жизни» и предлагала меры для ее обновления в сфере культуры. По мнению автора, в первую очередь «необходимо перестроить на самых свободных началах» Академию художеств, которая «должна стать объединяющим центром, собранием действительно любящих искусство лиц, свежих и образованных людей». В свою очередь, новая Академия должна направить усилия «на повсеместное насаждение ху-

---

[2] *Луначарский А.* Художественные вести. — Вестник жизни, 1907, № 1, с. 111.
[3] См.: *Amadeo.* Напрасная красота. — Речь, 1917, 19 марта; *Добужинский М.* Бомба или хлопушка? — Новая жизнь, 1918, 4 мая.

дожественного образования <...> и на охрану памятников старины, так варварски уничтожаемых и искажаемых повсюду». Далее автор предлагал увеличить количество музеев и реорганизовать старые, превратив их не только в действительно настоящие «храмы искусства», «беспристрастно» собирающие «лучшие и характернейшие художественные произведения», но и в «аудитории» для художественного образования народа. Заканчивается статья призывом к объединению, ибо только общими усилиями «можно создать интерес к искусству <...> и установить связь и взаимное понимание между художниками и — уже не «обществом», а народом. К этому должны быть направлены наши стремления. Надо призывать не к «опрощению» художников, а к просвещению масс <...>. Свободная <...> жизнь выдвинет новые, неведомые нам таланты и силы, которые не будут одиноки, как мы, современные художники, а их искусство станет великим, истинно народным искусством будущего»[4]. Может быть, и не было бы необходимости акцентировать идеи этой статьи, если бы они не давали ясного представления о внутренних устремлениях их автора (что касается его революционной настроенности, характерной для многих людей отечественной культуры того времени, то она еще более ясно выражена в его изобразительном искусстве 1905—1907 гг.).

Но и в этой статье, и в более поздних едва ли возможно почувствовать интерес Добужинского к слову как средству творческого самовыражения. Им двигала не любовь к слову, а скорее потребность в нем. Обладая хорошо развитым общественным сознанием и твердо, хотя, быть может, несколько провинциально, веря в силу печати, он пользовался газетами как рупором для высказывания идей, которые его волновали. Темы статей были, естественно, разными, но их критическая или декларативная цель была всегда очень ясной.

Будучи в Литве, Добужинский печатался гораздо чаще, но характер статей того времени совершенно лишен художественно-критического акцента. Его стали интересовать другие вопросы: события общекультурного плана и особенно теоретические предпосылки общих и частных проблем литовского искусства. В литературной деятельности Добужинского конца 20—30-х годов основным стал жанр историко-теоретического исследования. Он читает в Тарту и Риге публичную лекцию «Магнит Италии (Культ Италии в европейском искусстве)», в Риге и Берлине — «Искусство и механистичность современной культуры»; в литовской периодике он печатает ряд статей об истории литовского флага, о роли художника в театре, о романтизме, издает отдельной книгой историко-научное исследование литовского герба. В Каунасе он нередко читает лекции и пишет статьи о театрально-декорационном искусстве и его элементах, настойчиво подни-

---

4 *Добужинский М., Бенуа А., Сомов К., Лансере Е.* Голос художников. — Русь, 1905, 11 (24) ноября. Хотя статья и подписана несколькими художниками, автором ее является Добужинский. См. также письмо в газете «Русские ведомости» (1905, 7 янв.), подписанное некоторыми художниками, в том числе Добужинским, где они откликаются «на тот призыв к освобождению, который пронесся над Россией» и заявляют о своей солидарности с «теми представителями русского общества, которые мужественно и стойко борются за освобождение России».

мает вопрос об уважении к старине, о защите памятников культуры[5] и выступает по таким проблемам, как формирование стиля, национальный акцент творчества, сущность народного искусства.

Именно теоретическое обоснование всех этих важнейших вопросов было чрезвычайно нужным для осознания намечавшихся перемен в искусстве и художественной жизни Литвы. Добужинский ощущал свою обязанность, долг вести именно такую работу: высокая культура, знание истории искусств, огромный опыт художественной деятельности — все заставляло его избрать этот жанр, ибо он сознавал свою родственную связь с литовской культурой и ее жизнью и стремился помочь становлению современного национального литовского искусства. Не случайно с отъездом из Литвы в Америку (1939) он прекратил выступать в печати на критические или теоретические темы. Это и понятно: Добужинский не чувствовал внутренней необходимости входить в проблемы национального искусства той страны, где он в данное время жил. Не то чтобы оно было ему чуждо, но он не видел возможности вмешательства в ход его развития.

Самым крупным по объему в литературном наследии Добужинского является его эпистолярное творчество. Сохранилось около двух тысяч писем художника, причем более половины находится в собраниях Советского Союза и ждет своей публикации. Кроме того, Добужинский имел обыкновение писать черновики, и потому даже те письма, которые, надо полагать, утрачены, часто существуют в виде их вариантов. Всеволод Мстиславович Добужинский рассказывает, что его отец, ведя обширную переписку, «после долгого рабочего дня часто садился за письма, которые писал легко, ему ничего не стоило написать несколько обстоятельных писем в один присест»[6].

Особенно много сохранилось писем отцу, Валериану Петровичу, с которым у художника всегда была глубокая духовная близость, и жене, Елизавете Осиповне. Среди других наиболее постоянных адресатов нужно назвать Станиславского, Бенуа, Нотгафта, Верейского, Немировича-Данченко, М. Чехова, С. Маковского, Евреинова, Кустодиева.

Письма конца XIX—начала XX в. отличаются замечательной искренностью, страстной заинтересованностью жизнью и душевной чистотой помыслов. С возрастом послания художника приобретают иной оттенок: возникает деловой тон, простая информация иногда заменяет ярко выраженное личное отношение, появляется солидная обоснованность суждений и ясность взглядов.

Письма чрезвычайно интересны подробными рассказами о его работе, художественных событиях, об отношениях с людьми, о премьерах спектаклей; они насыщены не только историческими сведениями о культурной жизни России, Литвы, западноевропейских стран, но и документальными свидетельствами художественных симпатий и антипатий самого Добужин-

---

[5] В письме к А. Н. Бенуа от 16 апреля 1938 г. Добужинский сообщал: «...пришлось <...> написать несколько статей, увы, на ужасно азбучные, но, что делать, крайне важные тут темы — о том, что нехорошо разрушать старину и нехорошо набирать в музеи современной дряни и упускать реликвии старины...» (*ЦГАЛИ*).

[6] *Добужинский В. М.* Воспоминания об отце: Рукопись.

ского, которые по своей откровенности превосходят многое из того, что можно обнаружить в других его литературных произведениях.

Третьей частью литературного наследства Добужинского являются воспоминания. Мысль о мемуарной работе как возможной сфере творческой деятельности возникла у художника, надо думать, на рубеже 10—20-х годов. В 1918 г. он написал небольшой очерк «Ночью в вагоне»[7], который представляет собою зарисовку с натуры, сделанную после одной из поездок со станции Дно в Петроград. Вероятно, Добужинский почувствовал вкус к такого рода литературному творчеству, ибо вскоре он опубликовал «Воспоминания об Италии», изданные «Аквилоном» в 1923 г. отдельной книгой. В голодную и суровую зиму 1919—1920 гг. писал он о солнечной земле, которая казалась ему тогда «утраченной и недостижимой навеки». Надо думать, именно эти переживания заметно усилили акцент сентиментальности, характерный для многих его графических и живописных произведений, и эта «струна» его сущности зазвенела в «Воспоминаниях об Италии» со сдержанной жаждой последнего «прости». Автор понимает, что его книга в ряду всего «проникновенного, восторженного, любовного и нежного», что уже написано про Италию, незначительна и дорога лишь ему одному и тем, кто так же, как и он, «когда-то „причастился“ Италии» (258).

Таким образом, слово для Добужинского перестало быть только средством публичного высказывания идей, защиты истины или критики: теперь оно приобрело в глазах художника иную ценность, он почувствовал в себе способность использовать его силу для создания литературных образов и выражения собственных чувств, впечатлений, ощущений; он смог воспринять слово как художественное средство, подобное изобразительному языку. Это был перелом в его литературном развитии. Появились новые, принципиально иные замыслы. Если в 1913—1915 гг. Добужинский пишет большой труд по истории русской театральной декорации, то в начале 20-х годов он работает над книгой «Записки об Андерсене», а чуть позже усиленно собирает материал для «Записок пешехода». О тех и других записках ничего не известно, но сами факты характеризуют направленность стремлений Добужинского и, надо полагать, его возросшую уверенность в своих литературных возможностях. В 1924 г. умер Бакст — первый из плеяды мирискусников. Добужинский был потрясен этим событием и написал о своем друге воспоминания. Та же печальная причина вызвала воспоминания Добужинского о Кустодиеве и Гржебине. И хотя появление их было обусловлено скорее внешними событиями, нежели внутренней потребностью писать, вероятно, именно эти литературные работы, принеся известный опыт, сподвигнули Добужинского в 1929 г. на создание чисто мемуарного сочинения «Наутилус (из воспоминаний детства)».

В следующие почти двадцать лет среди публикуемых литературных сочинений не встречается ничего, подобного «Наутилусу», но стремление к мемуарному творчеству не покидало художника, хотя в разные периоды оно воплощалось в конкретные произведения по-разному (к причине того

[7] См.: Свободная жизнь, 1918, 4 июля.

необходимо будет еще вернуться). Начиная с середины 20-х годов художник время от времени работает над воспоминаниями, записывая эпизоды своего детства и еще не думая о мемуарах как о цельном и завершенном произведении, больше того, вовсе не предполагая их издавать[8]. К подобным записям он особенно часто возвращается в 30-е годы, к концу которых, как рассказывает художник в письме к своему знакомому по МХТ Сергею Бертенсону, была «написана вчерне, хотя местами очень подробно», вся его «жизнь и окружающее до 1917 года»[9].

Интересно, что Добужинский почти не пользовался какими-либо материалами — значительное количество писем и иных рукописных свидетельств осталось в Петрограде, а после отъезда художника в Америку, когда началась особенно активная работа над «Воспоминаниями», он лишился всего своего громадного архива[10], в частности писем к отцу. В том же письме к Бертенсону он сообщает: «...пишу, исключительно руководствуясь памятью, которая неожиданно порой открывает совершенно забытые вещи, даже удивительно. То, что со мной нет моих писем, ограждает меня от таких подробностей, в которых я бы запутался, но, конечно, есть пробелы». Отмечая документальность воспоминаний Добужинского, С. Маковский рассказывает: «Отдельные главы <...> поражали деталями и точностью рассказанных событий и наблюдений. Память к прошедшему была у него поистине неисчерпаемой. Он видел случившееся десять, тридцать, пятьдесят лет назад, словно все происходило вчера, помнил имена, даты, разговоры. Стоило лишь начать вспоминать о чем-нибудь, прошлое разворачивалось перед ним, как кинематографическая лента...»[11]. Несмотря на отсутствие документальных материалов, в воспоминаниях Добужинского мало неточностей и тем более ошибок, столь характерных для этого жанра. Правда, художник регулярно проверял свои тексты, главным образом, по доступным ему изданиям[12].

В начале 40-х годов, кроме записей отдельных эпизодов или событий прошедшей жизни, которые раньше художник, по его выражению, делал «впрок», он стал стремиться к завершенности очерков, подготавливая их уже для печати. В значительной мере причиной тому послужили предложения от некоторых периодических изданий публиковать воспоминания частями, и этот настойчивый интерес к его литературному творчеству заставил художника время от времени готовить для печати отрывки вос-

---

[8] В письме к С. Бертенсону он признается: «Я пишу без всякой цели, для себя, и потому совершенно не стесняюсь писать откровенно о том, что „не предназначается для печати"» (письмо от 1940 г. — *Добужинский М. В.* Воспоминания. Т. 1. / Подгот. Е. Е. Климова с помощью Р. М., В. М. и В. И. Добужинских. Нью-Йорк, 1976, с. 9). См. также письмо Добужинского к Бенуа от 20 мая 1938 г. (*ЦГАЛИ*).

[9] Там же, с. 9.

[10] Сейчас этот архив хранится в Государственной республиканской библиотеке Литовской ССР (*ГРБ*).

[11] *Маковский Сергей.* М. В. Добужинский: Памяти друга. — *ЦГАЛИ*, ф. 2512, оп. 1, ед. хр. 694, л. 35.

[12] См. письма Добужинского к С. К. Маковскому от 18 декабря 1956 г. из Лондона (*ЦГАЛИ*, ф. 2512, оп. 1, ед. хр. 212, л. 25), а также к С. Бертенсону от сентября 1957 г. (*Добужинский*, с. 9).

поминаний, связанные темой. Так появились «Круг „Мира искусства“», «О Художественном театре», «Новгород», «Петербург моего детства», «Деревня», «Служба в министерстве» и другие.

Одновременно Добужинский продолжал свои записи; с 1947 г. эта работа приобрела целеустремленность: одно из издательств предложило ему подготовить воспоминания для выпуска их отдельной книгой. Теперь, когда появилась возможность публикации воспоминаний, а главное — у автора вполне созрела мысль об их издании и возникла уверенность в ее осуществлении, характер записей художника существенно изменился. Однако сначала, «отделывая и обрабатывая первую часть предполагаемой книги, он пропустил все сроки контракта, который издательство не захотело возобновить» [13], а несколько позже это издательство было вынуждено прекратить свою деятельность. Тем не менее Добужинский продолжал готовить воспоминания, хотя и без особого энтузиазма [14]. В последние годы жизни возникали моменты повышенной активности в его литературной работе: «...меня беспокоит, — пишет он Маковскому, — судьба книги моих воспоминаний: у меня написано очень много, но все это куча, порой и хорошо обтесанного, строительного материала, но самой постройки еще нет, и советы Ваши мне будут очень нужны (да и Вы как-то и говорили, что готовы помочь мне). Понемножку я все время пописываю, но все это больше „орнамент“ на будущей „архитектуре“ книги, хотя планы ее мне ясны, но я, как видите, начал с конца, не так поступают разумные архитекторы и опытные писатели» [15]. Однако к концу 1956 г. работа над воспоминаниями существенно продвинулась, о чем можно судить по письмам художника этого времени. «Уже намеченный конец 1-й части вижу» [16], — сообщает он Маковскому, а Бертенсону рассказывает: «Я только занят своими воспоминаниями, очень много написал за это время, собственно отделывал. Сокращаю, дополняю и вообще готовлю книгу. Только бы кончить! Но я пишу, т. к. считаю, что это мой долг, помимо удовольствия, которое дает это погружение в прошлое... и каким ясным встают его картины! Сейчас я занят нужным делом: „чиню“ архитектуру моих воспоминаний, убираю то, что выпирает из общего плана, и заполняю пустоты, и лазить приходится по всем этажам. Я думаю, что переписал от руки все раза четыре, а некоторые места и больше...» [17]. «Но кто же, кто захочет издать книгу сию??» [18] — жалуется он Маковскому. Судьба не позволила Добужинскому завершить даже первую часть его воспоминаний, и планы построения книги, ее «архитектура», сейчас не вполне ясны. Наибольшую последовательность можно обнаружить в мемуарах, посвященных детству, юности и первым годам

---

[13] Письмо Р. М. Добужинского к Г. И. Чугунову от августа—сентября 1963 г. — Собр. *Г. Ч.* Место хранения других писем сыновей художника то же.

[14] В письме к В. И. Франсу от 30 июля 1956 г. Добужинский замечает: «Воспоминания вяло продолжаю...» (Собр. *Г. Ч.*).

[15] Письмо от 28 декабря 1954 г. — *ЦГАЛИ*, ф. 2512, оп. 1, ед. 212, л. 4.

[16] Письмо от 18 декабря 1955 г. — Там же, л. 25 об.

[17] Письмо от 1958 г. — В кн.: *Добужинский*, с. 9.

[18] Письмо от 18 декабря 1955 г.

самостоятельной жизни — вплоть до начала XX в. Воспоминания о дальнейшем теряют хронологическую повествовательную связь и касаются лишь наиболее крупных событий в художественной жизни Добужинского, поэтому им обычно присущи локальность и известная замкнутость, продиктованные темами.

Почему художник при его весьма серьезном и ответственном отношении к воспоминаниям, при его понимании важности и нужности своего труда («это мой долг») так и не закончил книгу, несмотря на то что работал над ней более тридцати лет? Вопрос сложный, и ответить на него однозначно едва ли можно, да и задается он скорее потому, что связан с одним соображением, которое необходимо высказать.

Добужинский до конца своих дней продолжал необычайно активную творческую деятельность в различных сферах изобразительного искусства. В год своей смерти только для театра он исполнил эскизы декораций и костюмов к балетам «Коппелия», «Половецкие пляски», «Кавказский пленник» и частью к «Лебединому озеру». Его все возраставшая физическая слабость мало влияла на энергию творческой работы и художественный уровень произведений. Он избегал в художественных решениях повторений своих прежних работ — черты, столь распространенной в деятельности состарившихся художников. Эскизы декораций к «Кавказскому пленнику» — последнему его произведению, сделанному в возрасте 82-х лет, — отличаются поразительной легкостью, смелостью исполнения и точностью языка. «Я сейчас работаю над „Кавказским пленником“, — сообщал художник М. Рамбер, — и он совершенно отличается от моей первой постановки <...> я делаю все более строго, более сурово в красках и, если хотите, более романтично и воинственно» [19]. А сама М. Рамбер вспоминает: «...он был необычайно живым, полон энтузиазма и обсуждал самые мельчайшие детали с удивительным пониманием и юмором. Он наблюдал за каждой деталью в декорациях и костюмах, и это, конечно, было понятно, когда он был во цвете сил, но теперь, на склоне лет, после жизни, полной труда, это было удивительно. С каким воодушевлением он вникал во все <...> давал всевозможные указания и советы» [20].

Это отступление о последнем художественном произведении Добужинского дает ясное представление о его неугасающей жажде творчества, подчеркнем — изобразительного. Какие бы интересы ни овладевали художником — педагогические, лекционные, исследовательские, его художественно-изобразительные устремления неизменно преобладали над ними. До самой смерти он оставался в первую очередь художником и потому неизменно подчинял своей творческой ипостаси все иные увлечения. В этом отношении не была исключением и его литературная деятельность. Нетрудно заметить, что некоторые художники, написавшие воспоминания, обычно обращались к ним на закате жизни, когда способность к изобразительному творчеству начинала иссякать, а художественный уровень их произведе-

---

[19] Письмо от 25 октября 1957 г. — В кн.: *Рамбер М.* Воспоминания о М. В. Добужинском: Рукопись.

[20] *Рамбер М.* Воспоминания о М. В. Добужинском.

ний ощутимо падал. Так было, например, с К. Коровиным, с Бенуа. Явное — и естественное — предпочтение изобразительного творчества литературному — это, надо думать, важнейшая, внутреннего характера причина замедленной работы Добужинского над воспоминаниями. Но и то, что художник успел написать, представляет огромный интерес. Его воспоминания почти совершенно неизвестны советскому читателю; их публикация вводит в научный обиход большой, новый и весьма значительный материал, необходимый в равной степени как художникам и искусствоведам, так и литераторам, историкам и иного рода исследователям. Воспоминания Добужинского — выдающийся памятник русской художественной культуры, и мы вправе ими гордиться.

* * *

Со времени издания в нашей стране «Моих воспоминаний» А. Бенуа, занявших сразу центральное место во всей мемуарной литературе художников той эпохи, любые воспоминания его современников необходимо соотносить с этой прекрасной и значительной книгой. Бенуа отлично сознавал ценность своего труда: «... эта работа будет, пожалуй, единственной из всех моих работ, достойной пережить меня и остаться, как представляющая некий общий и детальный интерес»[21]. Добужинский ничего подобного не говорил, да и не мог сказать: он никогда не ставил перед собой таких задач, как Бенуа. У Добужинского были иные цели, хотя в некоторых, как он выражается, «фельетонах» («Историческая выставка портретов», «О Художественном театре») он, несомненно, близок автору «Моих воспоминаний». Бенуа был одним из признанных вождей в русской художественной жизни, Добужинский всегда страшился самой возможности такой роли[22] (речь сейчас не идет о том, мог он ее играть или нет); Бенуа с детства был связан с различными кругами русского общества, где культивировался интерес к искусству, — Добужинский был предоставлен, в сущности, самому себе; у Бенуа уже в зрелые годы сложились контакты с высшим светом, а также с наиболее значительными коллекционерами и меценатами искусства — у Добужинского все великосветские связи ограничивались дружбой с княгиней М. Д. Гагариной и ее детьми, круг интересов которых находился в сфере художественной и научной жизни. Подобные противопоставления легко продолжить. Наконец, Бенуа был присущ историко-исследовательский подход к восприятию художественных событий, что за редким исключением не было свойственно Добужинскому и к чему он, в сущности, никогда не стремился. Таким образом, у Добужинского не было ни желания, ни возможностей в своем мемуарном творчестве ставить себе задачи, подобные тем, которыми задавался Бенуа. Художник сознательно избегал какого-либо намека на исследование русской культуры, на характеристики и оценки с точки зрения исторической

[21] Александр Бенуа размышляет... М., 1968, с. 568.

[22] Когда И. С. Остроухов в 1912 г. предложил Добужинскому занять пост руководителя Третьяковской галереи (им вскоре стал Грабарь), Добужинский решительно отказался. См.: письмо Добужинского к Остроухову от 8 мая 1912 г. из Петербурга. — Отдел рукописей *ГТГ*, 10/2698.

перспективы, а если и касался их, то старался подчеркнуть индивидуальность своего восприятия.

В связи со всеми этими наблюдениями важно выяснить внутренние причины интереса Добужинского к мемуарному труду. Еще будучи на родине, подталкиваемый пробуждающейся склонностью к литературной работе, он обращается к темам, далеким от мемуаров как таковых, — вспомним его замыслы двух книг («Записки об Андерсене» и «Записки пешехода»). Однако вскоре после отъезда в Литву он напечатал «Наутилус», а затем продолжил эту работу. Почему он отошел от художественно-очерковой литературы и стал писать воспоминания, да еще о детских годах, где ничего нет связанного с художественной жизнью и искусством? Нужно знать Добужинского с его импульсивной восприимчивостью, с его истинно художественным строем души, с его двойственностью отношения к жизни (с одной стороны, неиссякаемая любовь к старым, патриархальным формам жизни, с другой — мучительный, душевный интерес к явлениям современности), с его постоянным самокопанием, с его непобедимым оптимизмом и — одновременно — невольным стремлением понять темные стороны действительности, — нужно все это знать, чтобы ответить на этот вопрос. Когда после учения в Мюнхене художник вернулся в Петербург, город своей острой и таинственной образностью стал действовать на него, он «все время чувствовал нечто страшно серьезное и значительное, что таилось <...> в самой удручающей изнанке» (189) города. В 7-й роте, где жил тогда Добужинский, напротив окон его квартиры был пустырь, позади которого «стояла глухая, дикого цвета стена <...> самая печальная и трагическая, какую можно себе представить <...> Пустынная стена притягивала меня к себе неудержимо <...> Невольно я все время думал о Достоевском <...> и эта стена мне начинала казаться жилищем какого-то безвестного Макара Девушкина, в реальность которого я стал даже верить. Это становилось почти кошмаром. Но во мне победил художник. Я почувствовал неодолимую потребность эту страшную стену изобразить и с величайшим волнением и пристально, с напряженным вниманием, со всеми трещинами и лишаями ее и запечатлел, уже любуясь ею <...> и она перестала меня угнетать. Я что-то *преодолел*, и эта пастель была первым моим настоящим *творческим* произведением» (190).

Нечто похожее происходило с художником и после его отъезда. Добужинский с детства любил Россию, это чувство особенно возросло и обострилось после путешествий художника по Западной Европе в 900-х—20-х годах. Быть может, и сам художник не вполне сознавал свое отношение к Родине, пока он жил в Петербурге. Приехав в Литву, затем в Париж, он лишился привычной духовной атмосферы, лишился дружеских связей, лишился родного искусства, наконец, лишился Петербурга, в значительной мере олицетворявшего его ощущение Родины. К нему пришла ностальгия, о силе которой он и не подозревал раньше: в сравнении с нею печаль по Италии, в которой он признавался в воспоминаниях 1919—1920 гг., казалась детским страданием. Эта ностальгия усугублялась условиями творчества и жизни, в которых очутился художник. Большая культура, огромные знания, опыт и мастерство Добужинского с досадной закономерностью

противопоставили его многим местным художникам, которые воспринимали его приезд в Литву как угрозу их собственному престижу и даже материальному благополучию. Тяжело переживая подобное к себе отношение, художник писал литовскому скульптору П. Римше: «...я не смогу спокойно работать в Ковно, где на меня большинство смотрит как на непрошеного гостя. Я слишком наивно верил, что, приехав, могу делиться своими знаниями и посильно работать дружно, и никогда не претендовал на какую-то руководящую роль — терпеть этого не могу!»[23] А спустя четыре года, будучи в Париже и намереваясь его оставить ради постоянной работы в Дюссельдорфском театре, он заметил в письме к жене: «Мы связаны с Парижем только мебельно»[24].

Трудность найти работу, слишком ограниченный круг близких по духу людей — все это и еще многое другое не могло не усилить его ностальгического чувства. Чем занимается Добужинский, если он не исполняет с трудом найденные театральные заказы? Он пишет большую серию петербургских пейзажей маслом, темперой и акварелью по воспоминаниям и старым наброскам. Вероятно, эта работа как-то спасала его и приносила некоторое душевное равновесие, но настоящий выход он нашел только тогда, когда стал писать воспоминания о детстве. Таким образом, повторилась история 1902 г., когда художник в борьбе с Петербургом стал писать его пейзажи и тем преодолел свой душевный кризис. Представляется, что эта причина и была главной внутренней силой в мемуарном творчестве Добужинского. Разумеется, были и другие: просьбы издателей, а впоследствии и сами воспоминания, которые своим все увеличивавшимся объемом и вырисовывавшимся силуэтом настоятельно толкали художника к завершению труда, но то было гораздо позже.

Нельзя забывать, что ностальгия — это сугубо психологическая причина возникновения мемуаров, задачи же их, хотя и продиктованные в значительной степени внутренним состоянием Добужинского, были, конечно, и шире, и глубже, так же как его петербургские пейзажи начала 900-х годов не являлись лишь отблеском его личных переживаний. Его воспоминания это не только творческая победа над собой, но и превосходное литературное произведение, обладающее всеми особенностями мемуарного жанра. Иными словами, его воспоминания обладают такими же личностными истоками своего возникновения и такими же обобщающими художественными и образными ценностями, как и его петербургские пейзажи 900-х годов.

Добужинский писал воспоминания, будучи уже на седьмом десятке. Возникает естественный вопрос: каким предстает Добужинский в своих воспоминаниях — тем, которым он был в конце XIX и начале XX в., или тем, каким он стал в 40-е годы? Для того чтобы написать о себе юноше, нужно полностью отрешиться от себя взрослого, прожившего

---

[23] Письмо от декабря 1925 г. из Каунаса. — *ГРБ*, фонд М. В. Добужинского. О состоянии литовского искусства тех лет и о расстановке художественных сил в Литве см.: *Кулешова В.* Стасис Ушинскас. М., 1973, с. 8—11.

[24] Письмо от 7 октября 1928 г. из Дюссельдорфа. — Там же.

длинную и сложную жизнь; Добужинский этого сделать не мог (да и возможно ли это?). И в его воспоминаниях, как и во всяких других, легко ощутить естественное влияние пережитого на восприятие самого себя, еще почти свободного от груза жизни. Но если бы дело было только в этом, то не стоило бы и начинать подобный разговор, речь идет о другом: Добужинский несколько смещает во времени художественные впечатления, возникавшие у него в период становления. Об этом свидетельствуют его письма к отцу, в которых подробность изложения сочетается с юношеской искренностью. Рассказывая о своих впечатлениях о Международной художественной выставке в Мюнхене (1897), он вспоминает лишь немецкого пейзажиста В. Лейстикова, в работах которого он открыл для себя «декоративное отношение к природе» (138). В письмах же к отцу он в ужасе от современного «декаданса» и с большим пиететом пишет о картинах религиозного содержания немецкого весьма последовательного академиста А. фон Келлера. Нет сомнения, что живопись Лейстикова произвела на него впечатление, но это произошло не в 1897 г., а в первые годы XX в., когда художник учился в мюнхенских школах. (Другие подобные примеры можно найти в примечаниях к воспоминаниям о том времени.) И хотя такие неточности в мемуарах не часты, они все же несколько изменяют картину художественного развития Добужинского, которое в книге заметно форсируется. Впрочем, это касается в основном лишь конца XIX в.

* * *

Вполне естественный для мемуариста интерес к детству у Добужинского не был однозначен; детские годы привлекали его не только и даже не столько историей и характером развития личности, началом ее становления. Этих и других вопросов, связанных с духовным ростом своего героя, он, конечно, касается, но не придает им самодовлеющего значения. Только в небольшом очерке «Мои детские чтения, музыка и рисование» он останавливается на них более основательно, во всех других воспоминаниях эта тема — такая обычная для мемуаристов — проходит как бы вторым планом, подспудно, чаще всего она воспринимается читателем не в процессе чтения, а позже, и то лишь при условии некоторого знакомства с творчеством Добужинского. Характерным примером может служить «Петербург моего детства», где образ уличной жизни города прежде всего обращает на себя внимание читателя, который только впоследствии может понять теснейшую зависимость петербургских пейзажей художника от его детских впечатлений.

Главный интерес Добужинского к годам детства заключался в другом. И в Петербурге, и тем более в Новгороде, Вильно или Тамбове художник еще застал в той среде, где протекало его детство, патриархальность русского быта, которую он полюбил всем сердцем; ощущения этой спокойной, неторопливой, безмятежной жизни он бережно сохранял в душе до самой смерти и так или иначе выразил во многих произведениях. Может быть, именно эти ощущения в значительной степени символизировали его любовь к Родине, особенно потом, когда он ее потерял. Надо думать, что ностальгические чувства в немалой степени питались его воспоминаниями

о безвозвратно ушедшей патриархальности, в атмосфере которой прошло все его «золотое детство».

Эти соображения и догадки помогают при чтении книги определить основную тему воспоминаний Добужинского о детских годах, понять их смысл — бытовую жизнь, предстающую в ореоле облагороженной воспитанием и культурой патриархальности с ее чистотой нравов, душевной добротой, мягкостью отношений, простотой и искренностью человеческих общений, характерных для семьи Добужинских и близких ей домов. Художник пишет только о том, что видел собственными глазами, и никогда не пользуется свидетельствами других людей, да это ему и не нужно: у него не было намерения создать некие обобщающие образы или характеризовать некоторые акценты бытовой жизни тех лет, он довольствовался малым, чрезвычайно подробно, с необыкновенной бережностью вспоминая обстановку своей петербургской квартиры или дома деда Тимофея Егоровича Софийского в Новгороде, немудрящие события своего детства, случайные встречи с никому не известными людьми, витрины магазинов, уличные звуки и крики торговцев, домашних животных и птиц, ловлю карасиков в новгородском пруду, одежду тамбовских женщин и многое, многое другое, что само по себе, может быть, и не представляет какого-либо интереса и важно прежде всего для самого автора. Подробности, детальные описания — эта черта воспоминаний сразу бросается в глаза, ее часто отмечает и сам Добужинский. Рассказывая о впечатлении от книги С. К. Маковского «Портреты современников», он замечает: «Ваша книга — пример мне, чтобы не упускать подробностей и в моих собственных „Воспоминаниях“ <. . .> Я вижу, как драгоценна каждая мелочь из прошлого, — Ваша книга это доказывает»[25]. Эта простота, безыскусственность, безмятежные, обстоятельные описания, одно сменяющее другое, решительное пресечение каких-либо литературных, как выражается художник, «красот» — все это, безусловно, является принципом литературной работы Добужинского над мемуарами. Такую особенность его воспоминаний отмечали и современники художника: «Как чуток был и к художественному слову! Сам отлично писал, просто и образно и всегда правдиво»[26].

Подчеркнутая безыскусственность изложения всех этих как будто мелких фактов в контексте того или иного очерка создает неожиданный эффект: в сознании читателя рождается образ, наделенный цветом, звуками, запахами, которые и придают ему необыкновенную убедительность.

Во многих мемуарах описание детства связано с рассказом или о художественном окружении и художественной жизни, как, например, в «Моих воспоминаниях» Бенуа, или о предпосылках и истоках будущего изобразительного творчества, как, например, в «Хлыновске» К. С. Петрова-Вод-

---

[25] Письмо к С. К. Маковскому от 17 ноября 1955 г. из Лондона. — *ЦГАЛИ*, ф. 2512, оп. 1, ед. хр. 212, л. 9. В письме к А. Н. Бенуа от 4 ноября 1937 г. Добужинский замечает: «. . . пописываю понемногу свои воспоминания, и как теперь многое кажется иначе: мелочи — значительными, а то, что казалось значительным, — наоборот» (*ЦГАЛИ*).

[26] *Маковский Сергей.* М. В. Добужинский. Памяти друга. — *ЦГАЛИ*, ф. 2512, оп. 1, ед. хр. 694, л. 36.

кина. У Добужинского нет этих целей, и тем не менее его воспоминания детства, не содержащие в себе как будто ничего значительного, читаются с неослабевающим интересом и рождают чувство удовлетворенности. Вероятно, здесь сыграл роль целый ряд факторов: и ностальгические чувства, и любовь к патриархальной жизни, и, наконец, сильная эмоциональная настроенность, обычно свойственная художнику при создании лучших изобразительных произведений. При всей подробности повествования Добужинский обязательно делал серьезный отбор, и в этом его метод был похож на тот, которым он руководствовался при создании петербургских пейзажей. Он писал их, в сущности, с натуры, но тщательно искал эту необходимую ему натуру и часто (хотя и не всегда) упорядочивал ее, исключая ненужные ему элементы. Художник прекрасно владел русским языком и обладал незаурядным писательским даром, который развил в себе за долгие годы литературной деятельности, — все это явилось основой настоящей художественной образности, неотделимой от его «Воспоминаний».

Воспоминания Добужинского о детстве, представляющие собой своего рода зарисовки с натуры, ценны достоверностью повествования, которая заставляет нас воспринимать очерки как историческое свидетельство. Это убеждение само возникает у читателя, ибо с первых же строк любого текста он незаметно и самым естественным образом проникается доверием к автору. Значение таких воспоминаний, как «Новгород», «Гимназия» или «Детские путешествия», заключается в исторической ценности картин бытовой жизни, но ограничиться только этим было бы неверным. Покой, неторопливость и иные черты, сам характер той жизни, ставшей как будто со временем столь далекой нам, людям конца XX в., оказывается тем не менее близким и желанным; мы способны еще чувствовать невосполнимость утраты, и нам понятна и близка светлая печаль Добужинского.

Может быть, такое восприятие возникает у читателя еще и потому, что образному строю творчества Добужинского, и в том числе его мемуарам, в сильнейшей степени присуща убедительность, даже, можно сказать, безвариантность отношения к какому-либо явлению. Он умел заставить зрителя или читателя не только поверить ему, но и внутренне принять то, что он думает сам об этом явлении. Н. Н. Евреинов писал о петербургских пейзажах художника: «Каким властным, каким убедительным и постоянным должен быть художник в своих произведениях, чтобы мы, наглядевшись на них, стали называть после него предметы действительного мира его, художника, именами. Стали, например, глядя на туманный закат в Лондоне, говорить, подобно О. Уайльду, что „это закат Тернера“, а глядя на каменные спины петербургских построек, — что «это стены Добужинского»! Какая магия стиля! Какая сила внедрения своего субъективного ви́дения в душу другого! Словно нам дали другие глаза на некоторые предметы, другие очки, другую манеру, другой „подход очей“» [27]. Нельзя также забывать, что среди всех старших мирискусников Добужинский в своем творчестве был наиболее трезв и наименее идилличен. Эта черта

[27] *Евреинов Н. Н.* Оригинал о портретистах. Пг., 1922, с. 55.

его личности не могла не проявиться в воспоминаниях и, конечно, сыграла немалую роль в рождении такого читательского восприятия, о котором шла речь. Как в пейзажах, книжных иллюстрациях или театральных эскизах, так и в лучших воспоминаниях Добужинский сумел выразить не вполне ясные ощущения и едва ли сложившиеся понятия своих современников, т. е., иными словами, характерные устремления, симпатии и антипатии своей эпохи, и именно этим заставил читателя признать созданные образы, сделал их близкими, своими, личными.

* * *

Для очерка «Петербургский университет» послужил совсем иной материал: новые условия, новый круг людей, с которыми общался Добужинский; сам смысл его внутренней жизни резко изменился — вместо пассивного восприятия действительности начался процесс активного формирования этических и философских взглядов художника на главнейшие вопросы человеческого бытия. Этот переходный период его жизни требовал другого характера повествования. Едва ли можно сказать, что автор нашел его; годы, отличавшиеся сложностью и противоречивостью душевных и духовных устремлений, отражены в «Воспоминаниях» бегло и недостаточно ясно. Это можно понять, лишь зная переписку художника тех лет, особенно письма отцу. Валериан Петрович воспитал в сыне веру в непобедимую силу добра, в «торжество духа над телом», как выражался Добужинский, но такие воззрения подверглись сильному испытанию в период учения Добужинского в университете. «В юности, — писал он отцу, — больше всего меня интересовали религиозные вопросы и психология. Я, с детства верующий, доходил временами до атеизма и до просто болезненности в самонаблюдении <...> Мне временами казалось, что просто безвыходно жить, будущее совсем, совсем не манило — ничего я не успел полюбить, ничего не поставил впереди, я весь в самого себя ушел, бился над собой, а самоопределиться — не было сил. Это ужасно <...> как теперь вспомню, это подвальное состояние своей души — беспомощной, одинокой <...> Ведь если все тленно, то жить не надо и начинать; и ведь тогда и веры не может быть никакой, и воли <...> мне удалось опомниться, и не пришлось заглохнуть во мне тому, что теперь уже вполне окрепло в душе <...> верю я в силы свои, верю в счастье, добро, верю в жизнь, в безграничное ее разнообразие, в ее смысл и не боюсь этого неизвестного будущего, наоборот — радостно смотрю вперед, потому что видно мне, как мне идти и куда, чтобы быть человеком <...> Я способен всецело отдаться одному, во что верю, что люблю, и есть у меня верное, не обманывающее меня чутье, им искренность руководит <...> перед собой я честен всегда. Я этим горжусь»[28].

Эти удивительные по искренности и по душевной тонкости строки дают ясную картину духовного мира Добужинского.

---

[28] Письмо от 9 мая и 1—3 июня 1899 г. из Одессы. — *ГРБ*, фонд М. В. Добужинского.

Уже в детстве и особенно в юности его душе были свойственны нежность, скрытность, ранимость и гордость. Эти особенности толкали его к одиночеству. «Друзей я почти не знал, — рассказывал он отцу. — Приятели были, но только <...> приятели, да и мало их было, я выбирал только нравственных мальчиков, мне противна всегда была развращенность. Мой мирок все замыкался больше в себе <...> У меня развилась скрытность, я всегда боялся вообще показывать свои хорошие чувства и мысли кому бы то ни было. Я боялся насмешек, здесь и самолюбие играло роль, и не терпел пошлого отношения, я предпочитал держать все при себе <...> Искренности, откровенности мне страстно желалось, а ничего не выходило у меня, ни с кем просто не мог» [29].

Одинокость, постоянное и углубленное изучение своей души, почти полное отсутствие какого-либо обмена мыслями — все это сильнейшим образом отразилось на вкусах и склонностях Добужинского. Неиссякаемое пристрастие к донкихотскому идеализму сталкивалось с жесткостью условий материальной жизни. Симпатии к тихой и мирной патриархальности постепенно все теснее соединялись с пристальным интересом к новым явлениям действительности. Такие процессы постепенно расширяли его душевные привязанности, придавая им явную противоречивость и образуя все новые грани его формирующейся личности.

Эта трудная эпоха нравственного и духовного становления художника проходит как бы на заднем плане и то лишь в форме легких намеков. Большей частью намерения мемуариста свелись в очерке к довольно беглому рассказу о событиях его юности, еще почти не связанных ни с русской художественной жизнью, ни с какими-либо важными историческими явлениями. «Петербургский университет» представляет собой нечто переходное, где уже отсутствуют цели, присущие воспоминаниям детства, и еще не появились новые, которые характерны для большинства остальных очерков.

С 1899 г. — времени начала постепенного вхождения в художественную жизнь — у Добужинского стало изменяться решительно все — от ясно определившихся интересов до круга друзей и знакомых. Воспоминания художника о первых и последующих годах нового века построены на событиях отечественной художественной культуры, вернее, тех из них, участником которых был он сам. Некоторым исключением являются «Годы учения за границей»; большую часть их художник успел подготовить в виде глав, предназначенных, как и воспоминания детства, для книги «Воспоминаний». В отличие от «Круга „Мира искусства“», «Исторической выставки портретов» или «Ремизовского „Бесовского действа“», где нет главного героя повествования, а его место занимает то или иное художественное явление, в «Годах учения...» главным героем становится сам художник. Он связывает в единое целое рассказы о крупнейших педагогах — А. Ашбе и Ш. Холлоши, об их школах и методиках преподавания, о многих известных и малоизвестных русских и зарубежных художниках, о различных коллекциях Италии, Австрии, Франции и Германии

[29] Письмо от 1—8 июня 1899 г.

и о многом другом. То было время завершающей подготовки Добужинского к деятельности на поприще искусства, подробный рассказ о которой и определение ее сущности и стали главными задачами мемуариста. Однако значение «Годов учений...» этим не ограничивается; чрезвычайно важными для нас являются рассказы о мюнхенских художественных школах, с деятельностью которых тесно связана русская изобразительная культура начала XX в.: там учились такие художники, как И. Э. Грабарь, Д. Н. Кардовский, В. В. Кандинский, З. И. Гржебин, К. С. Петров-Водкин, М. В. Веревкина, К. Н. Истомин, К. К. Зефиров, В. А. Фаворский, А. А. Мурашко, Д. А. Щербиновский, А. Г. Явленский.

В большинстве других воспоминаний сам Добужинский отходит на второй план, и тексты, не теряя мемуарного характера, в большей или меньшей мере наполняются рассказами о значительных событиях русской художественной жизни. Эти воспоминания уже позволяют говорить о существенных идеях, заключенных в мемуарах.

* * *

После любви художника ко всему, связанному с патриархальностью или, быть может, точнее, с детством, в его эмоциональной жизни по силе душевного притяжения едва ли что может сравниться с Петербургом. Очень сильное и сложное чувство к этому городу владело им до смерти. «В ранней юности, когда наступила моя первая и долгая разлука с Петербургом <...> — пишет Добужинский в „Петербурге моего детства", настоящей поэме о его любимом городе, — у меня все время длилась томительная тоска по нем — настоящая ностальгия, и я мечтал о жизни в Петербурге, как о счастье, и если туда попадал ненадолго, это был настоящий праздник. Моя длительная тяга в „обетованную землю" была совершенно романтическим чувством и, конечно, имела большое значение в моем духовном росте» (22). Он начал писать петербургские пейзажи еще в конце XIX в., исполнил десятки произведений, причем множество композиций — уже после отъезда за границу, а в начале 40-х годов, когда Ленинград оказался в блокаде, Добужинский создал серию листов, посвященных осажденному городу. Горящие поля с противотанковыми заграждениями, леденящая стужа «Дороги жизни», полуразрушенный, с гордыми силуэтами Исаакия и Петропавловского собора город-герой — таковы сюжеты этих листов. Они были навеяны музыкой 7-й (Ленинградской) симфонии Д. Д. Шостаковича и характерны глубиной чувства, обобщенностью изобразительных образов, героической трагедийностью. Тогда же художник вместе с хореографом Л. Ф. Мясиным написал либретто балета на музыку этой симфонии и исполнил несколько эскизов декораций, главной темой которых был Ленинград — символическое изображение города-памятника, защищенного надолбами.

В отношении художника к городу можно найти много общего с отношением к нему Бенуа в его уже упомянутой книге. Подобно Бенуа, Добужинский четко разделяет Петербург и Москву как историко-художественные сущности, но не останавливается на этой старой проблеме рус-

ской художественной жизни, а лишь констатирует ее. То же можно сказать о восприятии классического Петербурга, но, пожалуй, интереснее определить индивидуальность и специфичность отношения Добужинского к городу. Художник, особенно в воспоминаниях детства, выступает как тонкий, наблюдательный, умный летописец, он фиксирует виденное, отбирая факты и строя образы, и, в отличие от Бенуа, даже не пытается делать обобщения общекультурного или философского характера. Но не только в этом заключается индивидуальность отношения Добужинского к городу. Петербург занял огромное место в самом процессе художественного становления и последующего творчества Добужинского. Нет никого среди русских художников, в творческой судьбе которого Петербург играл бы такую выдающуюся, во многом определяющую роль. В период учения в университете город его «до крайности угнетал, иногда же, когда пошлость, казалось, как бы выползала из всех щелей», он «его ненавидел и даже переставал замечать его красоту. Вероятно, через это надо было пройти, иначе» его «чувство к Петербургу, вернее сказать, любовь была бы неполной» (22). Несколько позже Петербург рождал в его сознании образы, напоминающие кошмары, и мы знаем, что он преодолел их лишь творческими свершениями. Будучи уже давно зрелым художником и воспитав в себе способность чувствовать сущность того или иного города, он писал Бенуа: «...Лондон со дня на день все больше на меня «действует» и подбивает на работу. Я почти ежедневно ухожу с альбомом в неведомые места и каждый раз нахожу удивительные вещи. Ты знаешь, какое наслаждение делать «открытия», и в Лондоне масса неожиданностей и курьезов. На меня Лондон действует совсем по-особенному. Париж — тот дает разнообразную *радость*. Лондон же часто *пугает*, как Петербург, и это ведь тоже неплохое ощущение» [30].

Как можно заметить, город, и в первую очередь Петербург, интересовал его исключительно как художника. Конечно, активное, организующее начало Добужинского при его «общении» с городом бесспорно, но в данном случае едва ли верно было бы видеть только субъекта (художника) и объект (город). Между ними образовалась более тонкая и сложная связь, которую, быть может с некоторым преувеличением, хочется назвать «взаимоотношениями». Вряд ли с этим наблюдением стал бы спорить и сам Добужинский, который говорил о необыкновенно сильном воздействии импульсов таинственной сущности Петербурга, причем не только на его художественно-изобразительные функции, но и на духовную организацию, и на эмоциональную настроенность.

Это чрезвычайно редкое, если не исключительное, восприятие Петербурга не могло не отразиться в воспоминаниях художника. Город встает в них многоликой сущностью, в которой строгая и неприступная красота сменяется живой бодростью активной жизни, слепым, тягостным равнодушием, жуткой безысходностью, тревожным ожиданием, сожалением и печалью об уходящей патриархальности.

---

[30] Письмо от 23 июня 1914 г. из Лондона. — Секция рукописей *ГРМ*, ф. 137, ед. хр. 931, л. 17.

Надо полагать, что такая глубина проникновения в характер Петербурга временами поглощала другие грани понимания города, но художнику всегда оставалось близким и столь распространенное отношение русской интеллигенции к Петербургу как к некоему скоплению художественных ценностей, объединенных в систему.

В воспоминаниях Добужинского можно найти много наблюдений, основанных на таком отношении, — оно было слишком характерным для его друзей и знакомых, особенно для художников «Мира искусства». Глубокое и, может быть, даже в некоторой мере болезненное проникновение Добужинского в сущность города совпадает со всеобщим увлечением старым Петербургом (в 1903 г. ему исполнилось 200 лет), начало которому положили мирискусники и в первую очередь Бенуа; с их участием было выпущено немало изданий, посвященных городу, в значительной степени по их инициативе был организован Музей старого Петербурга. Но и общие с его друзьями по «Миру искусства» устремления, задачи, дела, и близость с ними во взглядах на Петербург не мешали, а возможно, и помогали Добужинскому индивидуализировать свое отношение к городу. Некоторые грани Петербурга Добужинского необыкновенно близки поэзии А. А. Блока, и это нетрудно заметить в изобразительных работах художника. Кроме несомненной близости в их чувстве Петербурга, здесь сыграл роль интерес Добужинского к символизму, характерному для начала XX в. (Добужинский был близок с такими литераторами, как В. И. Иванов, Г. И. Чулков, Ф. Сологуб, и с такими художниками, как П. В. Кузнецов и В. Д. Милиоти).

Литовский живописец С. Ушинскас рассказывает о замечании Добужинского по поводу городских пейзажей, в котором отчетливо видно стремление к многозначности образа: его «...волновала не урбанистика, а внутренняя жизнь города, которую он видел в самых обыкновенных вещах — в стене, крыше или окне, имеющих, по его словам, свое прошлое, свои „переживания“. Сотни людей там жили, страдали, радовались и умирали, а от всей этой жизни остались открошившаяся стена, подогнувшаяся арка, сдавленная тяжестью колонна — и все это тоже должно умереть... Рассказывая об том, Добужинский заключал: „Я рисую Вильнюс, Петербург в настоящем времени, но стараюсь изобразить в работе и то прошлое, которое они сохранили в течение столетий, хочу передать в работе и тленность материи, и человеческие переживания“»[31]. Способность ощущать в городах, зданиях, помещениях эмоциональный строй живших там людей, улавливать нечто духовно непреходящее, остающееся от человека, бесспорно, было присуще Добужинскому. Именно поэтому он мог отнестись к Петербургу как к духовной сущности. Его образы города, изобразительные или литературные, часто лишены людей, но от этого они не теряют состояния внутренней жизни. «С детства меня волновал вид приближающегося Петербурга, — вспоминает художник, — и это волнение с годами становилось все острее, когда так часто потом приходилось возвращаться из Москвы. Если поезд подходил к Петербургу вечером, то за

---

[31] *Ушинскас С.* Воспоминания о М. В. Добужинском: Рукопись.

семафором виднелась далекая россыпь городских огней и длинные цепочки уличных фонарей; если утром, то уже издали над широкой равниной домов золотился купол Исаакия и блестели иглы и шпили Петербурга, даже сжималось сердце увидеть снова все это! И когда с вокзала я ехал к себе домой, после пестрой, тесной, расхлябанной Москвы с ее «кривоколенными» переулками и тупиками всегда меня по-новому поражали петербургские просторы и эта ровная линия крыш, и больше всего зимой, когда снег лежал на всех карнизах зданий, подчеркивая грандиозную горизонтальность Петербурга. Мне чувствовалось все сильнее, что именно тут и только тут, в этом в высшей степени строгом и серьезном городе, под этим серым и грустным небом, может и должно рождаться и совершаться нечто очень значительное. И по контрасту с Москвой я все больше и больше чувствовал и все больше любил *дух* Петербурга, его мужественный и суровый genius loci» (218).

* * *

С Петербургом тесно связана другая значительная тема в воспоминаниях Добужинского — «Мир искусства». Почти во всех очерках, повествующих о первых десятилетиях нового века, эта тема занимает более или менее важное, а иногда главное место, и это вполне понятно: «Мир искусства» сыграл в жизни и творчестве Добужинского, без сомнения, большую роль. Художник сохранил к нему признательность и любовь до конца своих дней, твердо веря, что «Мир искусства» в первый период его существования (1899—1904) являл собою начало «петербургского Возрождения» (197).

Добужинский вошел в объединение в конце 1902 г., когда основные члены кружка — Бенуа, Сомов, Бакст, Лансере, Серов, Философов, Дягилев, Нувель, Нурок, Яремич — имели за плечами уже немало лет дружеского общения и успели еще более объединиться в общей работе — журнальной и выставочной. «Я очутился в этой среде, — вспоминает Добужинский о собраниях в квартире Дягилева, — уже давно спевшейся и говорившей своим языком, как гость, попавший в незнакомый дом в самый разгар веселья, издали прислушивался к беседам, и, по свойственной тогда застенчивости, редко решался вставить свое слово. В этих беседах, то весьма серьезных и содержательных, то изрядно легкомысленных, для меня открывалось очень много нового и неожиданного, и мне, новичку, часто вскользь брошенное слово открывало глаза на многое, что я чувствовал еще смутно, и это смешение серьезного и шутливого особенно меня поражало. Тут было полное отсутствие педантизма, показывания какой-нибудь учености и эрудиции, которая на самом деле у многих была» (199). Довольно скоро став одним из основных художников объединения, Добужинский гораздо позже вошел равноправным членом в бытовую жизнь этого кружка.

И конечно, он не мог быть таким сведущим в истории возникновения «Мира искусства» и жизни его и его членов, как, например, Бенуа, но эта неабсолютная полнота знаний обернулась в воспоминаниях неожиданным достоинством. Добужинский оказался в некоторой, чуть заметной

полосе остраненности, известной независимости от мелких событий и различных интимных столкновений, часто лишь затуманивающих общую картину исторического явления, каким, без сомнения, была деятельность «Мира искусства».

Вероятно, естественным образом сложившееся положение Добужинского в «Мире искусства» 900-х годов позволило ему с редкой ясностью охарактеризовать сущность каждого члена объединения, а также самого «Мира искусства», и это же положение заставило художника заметно изменить характер своих воспоминаний в «Круге „Мира искусства"» и ввести в него более определенные, нежели в других очерках, черты историко-художественного очерка.

Значение «Мира искусства» для Добужинского настоятельно нуждается в конкретизации. Дело не в том, чтобы вспомнить о влияниях Сомова, Бакста, Лансере и Бенуа на художественную практику Добужинского. Влияния эти были кратковременными, и даже испытывая их, художник, бесспорно, оставался самостоятельным. Больше того, в творчестве Добужинского начиная с 1906 г. все определеннее стал намечаться принципиальный разрыв с творчеством его друзей по объединению; особенно сильно он стал заметен в середине 10-х годов, когда художник заинтересовался работами Матисса, принципами футуризма и кубизма. И хотя подобных произведений по сравнению с теми, которые в той или иной мере связаны с творческими установками «Мира искусства», очень мало, нужно сказать, что в художественном творчестве чрезвычайно важен сам факт появления пусть даже одной работы, исполненной принципиально на иных основах, ибо подлинное произведение искусства является всегда следствием духовных процессов в жизни его автора.

Главное влияние «Мира искусства» заключалось в другом. Добужинскому всегда импонировала общая культура, свойственная большинству членов объединения, широта художественных представлений, особенно в области стилей различных эпох, тонкость восприятия искусства, культ индивидуальности художественного мышления как источника разнообразия и многогранности искусства. Эти и подобные особенности художественной жизни «Мира искусства» и были средоточием профессиональных интересов Добужинского, и если смотреть с этой точки зрения, то объединение для художника в немалой степени олицетворялось в личности Бенуа. «Судьба меня <...> свела, — рассказывает Добужинский, — с человеком невероятной культуры, одним из самых замечательных людей (208); ... он был истинным „кладезем" знаний, и общение с ним, умнейшим и очаровательным собеседником, было настоящим моим „художественным университетом", к которому я был, впрочем, довольно хорошо подготовлен Грабарем в мое мюнхенское время, и сам я своим „собственным умом" давно уже доходил до многого. Но у меня были очень большие пробелы, и тут, именно у Бенуа больше всего, я делал все новые и новые открытия, и незаметно мои горизонты все более и более расширялись» (206). Добужинскому нравилось в Бенуа все: его творчество, склонность к семейному уюту, любовь к старине, коллекционирование, страстное увлечение театром; одному Бенуа он мог простить неко-

торые черты, свойственные многим мирискусникам, в том числе непростоту человеческих отношений и известный снобизм. Впрочем, в общении с Добужинским Бенуа явно сдерживал подобные стороны своего характера: сказывалось на первых порах его положение некоего неофициального учителя и фактическое признание Добужинским этого статуса[32]. Кроме того, сразу же определилась близость их натур[33] и художественных устремлений. «К моей радости, — рассказывает далее Добужинский, — я замечал, как его вкусы и симпатии совпадают с моими, и смутные мои влечения тут находили как раз отголосок, — и моя любовь к „гофманщине", и к уюту Диккенса, и к миру Андерсена, и ко всему смешному, дурашливому и наивному. Мы оба одинаково, я видел, любили свое петербургское детство и „наш" Петербург» (206, 207). Близость их увлечений обнаруживается не только в литературных симпатиях, а гораздо глубже — в самом пути художественного развития. Еще в детстве круг их изобразительных влечений был очень родствен; оба любили немецкого рисовальщика, графика детской книги и поэта В. Буша, которому Бенуа посвятил настоящий панегирик[34], а Добужинский — немало теплых слов; оба весьма почитали Г. Доре и вместе с тем такого незначительного художника, как А. Оберлендер, работавшего для серии «Мюнхенские иллюстрированные листы». Знакомство Добужинского с современным ему западноевропейским искусством началось, как и у Бенуа, с Германии, хотя причины того были, казалось бы, различны. Понимание французского искусства как наиболее значительного в конце XIX—начале XX в. пришло к ним почти одновременно, но оно не произвело переворота в их художественном мышлении: и Бенуа, и Добужинский, несмотря на сделанные ими логические выводы, остались в значительной мере приверженцами своих старых воззрений и сохранили, правда в разной степени, близость немецкому искусству.

Однако при явной общности художественных представлений в их отношении ко многим явлениям искусства, особенно современного, наблюдаются не менее отчетливые различия. Оба они с большим интересом относились к русскому народному искусству, но, в отличие от Бенуа, смотревшего на это искусство скорее как историк художественной культуры, Добужинский практически использовал некоторые идеи и образы народ-

---

[32] Интересно, что и значительно позже Добужинский не отказался от такого мнения. В письме к А. Н. Бенуа от 20 февраля 1949 г., сообщая о своих воспоминаниях, он заметил: «Как всегда, была большая радость получить от тебя письмо и твою, такую драгоценную критику моих писаний. Единственно твое мнение мне и дорого, а поощрение доставляет истинное удовлетворение! Я ведь себя считаю и тут твоим учеником» (*ЦГАЛИ*).

[33] Говоря о человеческих качествах Добужинского, Бенуа сказал: «...он, несомненно, принадлежит к разряду наилучших и наипленительнейших. Беседа с ним создает всегда то редкое и чудесное ощущение уюта и какого-то лада, которые мне всегда представляются особенно ценными и которые всегда свидетельствуют о подлинном прекраснодушии. Добужинский — человек с прекрасной, светлой душой!» (*Бенуа*, т. 2, с. 342).

[34] См.: *Бенуа*, т. 1, с. 231, 232.

ного творчества. Та же разница наблюдается и в их, казалось бы, очень родственном отношении к Петербургу.

Таким образом, хотя близость интересов Бенуа и Добужинского и не вызывает сомнений, а их художественные пути во многих устремлениях совпадают, внутренняя сущность их как будто одинаковых увлечений была различной. Одной из причин, лежащей в основе такого различия, нужно считать принципиально иное восприятие тех или иных явлений. Бенуа в своей книге часто выступает в качестве художественного критика большого диапазона, решая не только конкретные вопросы искусства, но и общекультурные задачи, затрагивая духовные проблемы всего общества, объясняя и трактуя состояние и пути движения мирового искусства.

У Добужинского все иначе. Без сомнения, для него очень близко и привлекательно было такое всеобъемлющее восприятие событий, он понимал его важность и чувствовал благодарность судьбе за то, что общался с человеком, способным с такой широтой понимать художественную жизнь, но он не мог даже пытаться следовать в этом Бенуа. Не потому, что он был ограничен в своих способностях (не в этом дело, даже если это и верно), а потому, что неотъемлемой его чертой являлся художнический, профессиональный акцент восприятия. Лишь потом, переварив и усвоив какое-нибудь впечатление как художник, он мог сопоставить его с иными сущностями и уяснить значение его в общекультурной, философской и других гранях. «Он был прежде всего, — рассказывает Р. М. Добужинский, — и до самой глубины своего существа — художником. Он на все смотрел глазами художника, оценивал все как художник, и все, что он делал, говорил и писал, было проявлением его внутренней художественной жизни» [35].

Понимание этой особенности Добужинского, конечно, помогает уяснить характер его воспоминаний и во многом — их специфику. Обращает на себя внимание, например, цепкая память мемуариста на детали костюмов, краски и вообще на «мелочи», обычно проходящие у большинства людей мимо их сознания. Такая память свойственна художникам, и автор широко пользуется описанием головных уборов, военных и иных мундиров, игрушек, убранства лошадей... Весь «Петербург моего детства» основан именно на этой способности Добужинского.

Восприятие реального мира прежде всего глазами и сознанием художника помогает понять очень важную грань индивидуальности Добужинского — пристального и органичного внимания к окружающей жизни. Никто из мирискусников не обладал такой силой ощущения и образного понимания современности. «Константин Сомов, — замечал С. К. Маковский, — тот, кажется, ни разу не изменил возлюбленным своим призракам <...> Александр Бенуа усиленно рвался прочь, на свободу из колдующей тишины осеннего Версаля и писал этюды в Бретани, в Лугано, в Крыму, чтобы почувствовать себя современным пейзажистом, да так и не освободился. Все дальше и дальше уходил Рерих в свои потусторонние миры

[35] Письмо Р. М. Добужинского к Г. И. Чугунову от 12 октября 1962 г.

красочных великолепий...»[36] В отличие от них Добужинский был способен чувствовать ритмы современной жизни. Внутренне связанный с «Миром искусства», он одновременно ощущал духовное единство и со стремительно наступающим XX веком. Сначала эта связь проявилась в непрерывных поисках новых изобразительных идей, что было мало характерно для мирискусников и, напротив, присуще художникам, олицетворявшим своим творчеством потребности времени. Затем возник интерес к другим принципам художественного мышления. Ни Бенуа, ни Бакст, ни Сомов, ни Головин, ни Лансере, ни Билибин никогда и не пытались идти по такому пути. Он им был не нужен[37]. Оказавшись способным органически сочетать в своем творчестве принципы «Мира искусства» и русских новаторов начала XX в., Добужинский явился одним из тех художников, в чьей деятельности отразился переходный период от «Мира искусства» к последующим художественным направлениям русского искусства.

Даже на склоне лет, в семидесятипятилетнем возрасте, он не утратил способности воспринимать современность и определять потребности эпохи. «То, что я делаю, — писал он Ю. П. Анненкову, — меня в душе редко удовлетворяет (разве иные рисунки), и многое я хотел бы уничтожить[38] <...> То, что художника от реализма может тянуть к чему-то иному, а в наше время к беспредметному, явление это знакомое и давнишнее, многие этому подвержены, я тоже <...> а Пикассо — самый разительный пример (вспомните, как он начал). Его эволюция весьма последовательна, это как бы органически развивающийся процесс <...> уж очень странно и в конце концов утомительно, что современное искусство — все лишь опыты или фокусы. Правда, во многом, и в подсознательном, и в бредовом, и в случайном, что вошло в сферу творчества, — повсюду есть свои ценности, но пестрота везде ужасающая, и неизвестно, что хорошо, что плохо, что останется, что станет хламом завтра. Как-то не за что ухватиться.

И вот мне кажется, — не случится ли сюрприза? Не произойдет ли поворота на 180° от беспредметности? Не возникнет ли снова позыва к натуре, все к тому же вечному источнику всего, — но, конечно, к другому, какому-то новому, освежающему реализму? Индустрия, механика

---

36 *Маковский С. К.* Графика М. В. Добужинского. Берлин, 1924, с. 13.

37 Особенности художественной сущности Добужинского и современность его искусства в отличие от творчества других мирискусников были замечены еще современниками художника. В одном из писем, рассказывая о встрече с М. Ф. Ларионовым, Добужинский передает его заслуживающее серьезного внимания высказывание: «Он сказал забавную мысль: „Вы родились слишком рано — Ваше искусство ближе нашему поколению, чем Вашим товарищам по „Миру искусства"! Это комплимент?» (Письмо к В. И. Франсу от 30 июля 1956 г. из Парижа. Собр. *Г. Ч.*). По-видимому, сам Добужинский отнесся к этим словам несколько иронически.

38 Как это перекликается со словами С. К. Маковского: «Никогда не встречал я (особенно к старости) менее самодовольного <художника. — *Г. Ч.*>, с такой „жаждой совершенствования", с такой вдохновенной охотой к труду <...> все казалось ему, что достигнутое им прежде — только <...> нащупывание формы, что настоящее мастерство — впереди» (*Маковский Сергей.* М. В. Добужинский: Памяти друга. — *ЦГАЛИ*, ф. 2512, оп. 1, ед. хр. 694, л. 37).

в этом точно опережают искусство и дают пример: разве не замечательно, что формы аэропланов становятся определенно и настойчиво все более и более органическими после еще недавних искусственных и неестественных форм летающих „этажерок“. Можно явление это объяснить и тем, что эти органические формы просто прочнее надуманных, ибо испокон века такие существуют, выверенные самой природой. В искусстве же, которое есть непосредственное деяние рук человеческих (пока оно не есть еще произведение механического робота), — тем более естественно, чтобы запечатлевался и след этой человеческой руки, и образы создавались бы, как творец создавал мир: по образу и подобию творящего, т. е. в пределах натуральных форм природы! Словом, я хочу сказать, что только натура, вероятно, и спасет.

Другой „идеал“ и якорь спасения — простота, которая после всех вычур (вот уж барочный период в живописи мы переживаем!), наверное, к себе привлечет, да и полагается после барокко наступить освежающему классическому холодку!..

Мне кажется, что беспредметное искусство — пусть это парадоксально — только тогда „оправдывает“ себя и находит свое настоящее место, когда оно становится предметом: когда перестает играть не свою роль, перестает быть станковой картиной в раме (что именно и вызывает недоумение и злобу), а делается ковром, вышивкой и чем угодно. Доказательств много, доказал это и Пикассо, став делать свою замечательную керамику (куда более замечательную, чем фактура его живописи!!). Все это ясно, потому что non objective art * по самой сути своей есть орнамент, узор, загогулина» [39].

Совершенно закономерно Добужинский ограничил свои воспоминания о «Мире искусства» 1904 г., когда объединение было еще сильно своей общностью художественных устремлений и в творчестве его членов еще не наблюдалось противоречий, которые появились позже и не укрылись от русской критики [40]. Надо полагать, что и сам Бенуа позже почувствовал необратимость внутренних изменений в среде «Мира искусства», хотя и выступил в защиту незыблемости прежних художественных принципов [41]. Основа противоречий, все с бо̀льшей ясностью определявшихся в творчестве мирискусников, таилась именно в его несоответствии с усложнившимися требованиями современности. Не случайно все их великие свершения в области книги и театра возникали исключительно на материале

---

* Беспредметное искусство (*англ.*).

[39] Письмо от 28 августа 1950 г. из Вермонта. — Собр. наследников М. В. Добужинского (в дальнейшем. — *С. н.*). Париж, ксерокопия в собр. *Г. Ч.*

[40] См., например: *Дмитриев Всеволод.* Противоречия «Мира искусства». — Аполлон, 1915, № 10; *Радлов Н.* О футуризме в «Мире искусства». — Аполлон, 1917, № 1.

[41] В статье «За „Мир искусства“» (Речь, 1916, 26 февр.) он писал: «Ни единый из главных „мирискусников“ покамест еще не изменил своему credo: быть во всем и всегда самим собой, искать наиболее полное и яркое выражение таящимся в душе образам или искренне и просто передавать свои впечатления от жизни». В этом слишком широком «кредо», дающем впечатление некоей вынужденности, решительно потонули все особенности творчества «Мира искусства», ибо оно может легко вобрать творчество любого мастера той, да и не только той, эпохи.

прошедших эпох. «Новым» их искусство продолжало оставаться только для передвижников и академистов, для художников возникавших в начале XX в. направлений оно было уже «старым».

Это наблюдение позволяет понять значение способности Добужинского жить в художественном творчестве идеями современности в той мере, в какой ему было отпущено. Актуальность его изобразительного творчества очевидна и подчеркивалась многими. В критических статьях Добужинского эта черта выразилась также вполне отчетливо[42], в мемуарах же ее почти не заметно. Причина этого кроется в самом материале воспоминаний, которые заканчиваются, в сущности, началом 10-х годов, и лишь в некоторых очерках чуть затрагивается более позднее время. Формирование же взглядов Добужинского на современное искусство наиболее активно проходило с середины 10-х годов[43], и таким образом все художественные проблемы, занимавшие Добужинского, не могли найти отражения в его воспоминаниях. Другой, надо полагать, не менее, а может быть, и более серьезной причиной является внутренняя (без всякого усилия со стороны художника и тем более нажима) способность художника руководствоваться в своем творчестве разными, далекими по своей сущности друг от друга художественно-изобразительными принципами. Обращаясь к новым идеям современного искусства, Добужинский тем не менее оставался крепко связанным с традиционными представлениями, истоком которых был «Мир искусства». Он не мог, да и не хотел уйти от этих представлений, он не мог также целиком отдаться и проблемам нового искусства, ибо не ощущал в себе необходимой убежденности. Однако духовные и тем более душевные связи он наиболее отчетливо ощущал именно с «Миром искусства», что подтверждается множеством свидетельств в его воспоминаниях и, конечно, в его изобразительном творчестве. Именно поэтому он мог писать критические строки в адрес «Мира искусства» в письмах к друзьям и ни разу не позволил себе подобного в печатных трудах. Может быть, этим же обстоятельством руководствовался Добужинский при выборе темы для того или иного очерка своих воспоминаний. Он работал в художественной школе Е. Н. Званцевой вместе с К. С. Петровым-Водкиным, был учителем Елены Гуро и Марка Шагала, преподавал вместе с Шагалом в Витебском художественно-практическом институте, работал как-то в одной мастерской с Р. Фальком, но эти и другие темы, связанные с новым искусством, не нашли места в его воспоминаниях. Можно сожалеть об этом, но нельзя не заметить стремление автора к известной цельности материала.

Смена отношений к различным вопросам искусства — процесс естественный и закономерный. Добужинский сам писал беспредметные композиции, а потом принципиально отверг это искусство. В начале века он, как и все мирискусники, резко отрицательно относился к творчеству передвижников. «Теперь, — вспоминает он, — кажется это напрасным. На

[42] См. его статьи «Напрасная красота», «Бомба или хлопушка?».
[43] См.: письмо Добужинского к С. К. Маковскому (?) ок. 1940 г. из Нью-Йорка. — *С. н.*, Париж, ксерокопия — в собр. *Г. Ч.* (см.: с. 374, примеч. 12).

склоне лет отношение изменилось; Александр Бенуа как-то признался (в 1950-х годах) в нашей парижской беседе, что он даже иногда любуется Владимиром Маковским...» (317). И к деятельности «Мира искусства», особенно позднейшего времени, он стал относиться совсем иначе, отлично видя все его слабые стороны. Все это отнюдь не мешало ему любить объединение, и не только за все поистине высокое, созданное мирискусниками, а еще и за то, что время существования объединения совпало с молодостью художника, с его собственным становлением, с его первыми свершениями. И потому панегирик автора мемуаров «Миру искусства» первого периода его существования воспринимается без тени недоверия: «Когда вспоминаешь это время, неповторимое, как неповторима молодость, делается понятным, что и наша духовная независимость, интимный уклад жизни и общая жизнерадостность, и, конечно, нами самими не сознаваемый идеализм — все это было счастливейшей почвой общего искреннего подъема и не могло не дать в разраставшейся художественной жизни самые плодотворные ростки. Теперь, оглядываясь назад <...> мы вправе назвать это время действительно нашим „Возрождением“» (216).

* * *

Значение дружбы с Бенуа и его влияния не ограничивалось вопросами общей художественной культуры; увлечение Добужинского театром, ставшим впоследствии основной сферой его художественного творчества, имело своим источником частые и долгие беседы с Бенуа: «Во мне он находил самый восприимчивый отклик, так как у меня с детства была тяга к театру (я наследовал от матери чувство к нему, и у меня самого было немало восхитительных воспоминаний); мы оба с ним, между прочим, с умилением вспоминали дорогие нам по детству петербургские балаганы. В ту пору, впрочем, я был еще далек от того увлечения, какое было у Бенуа, и не мог еще думать, что в будущем театр займет такое место в моей жизни. Но Бенуа задолго до этого приоткрыл мне как художнику завесу в этот пленительный мир» (208). Больше того, когда Добужинский в 1907 г. начал работать для театра, он неизменно показывал Бенуа свои эскизы и даже, будучи уже известным театральным художником, писал своему старшему другу по поводу сценографии шиллеровского «Коварства и любви», посылая ему ряд эскизов: «Кажется, я уже слишком много и долго сижу исключительно в „Kabale“, мне уже кажется, что и то и другое можно сделать и так и так, и не знаю, что предпочесть. Твой трезвый взгляд ужасно как необходим. Костюмы я еще не кончил, и в них есть вопросы, которые только ты мне разрешишь, но это до свиданья, когда привезу все» [44]. Такие отношения с Бенуа в творческих делах и вера в непогрешимость его авторитета совсем не помешали проявлению исключительной индивидуальности сценографии в первых же постановках Добужинского. Это объясняется не только естественным стремлением До-

---

[44] Письмо от 19 августа 1913 г. — Сектор рукописей *ГРМ*, ф. 157, ед. хр. 931, л. 3.

бужинского к самостоятельности, но и широкой художественной допустимостью Бенуа[45].

Работы Добужинского, исполненные в 900-х годах для некоторых петербургских театров, снискали ему известность в художественных кругах, а деятельность в Московском Художественном театре вывела в ряд самых значительных мастеров своего времени. С тех пор театр занял в работе художника очень большое место, с переездом же в Литву театрально-декорационное творчество стало его основной сферой.

Таким образом, тема театра представляется и закономерной, и чрезвычайно важной в мемуарах Добужинского. Художник возвращается к ней вновь и вновь, пожалуй, не реже, чем к Петербургу, и посвящает театру два самостоятельных очерка — «Ремизовское „Бесовское действо"» (о постановке пьесы А. М. Ремизова в театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской улице) и «О Художественном театре», куда не только входят рассказы о пяти постановках, в которых он участвовал, но и даются удивительно яркие образы основоположников этого театра — К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, А. А. Стаховича, Л. М. Кореневой, О. Л. Книппер-Чеховой и других прославленных деятелей русского и советского сценического искусства. С Художественным театром связаны наивысшие достижения Добужинского в его дореволюционной сценографии, прежде всего его работа для спектаклей «Месяц в деревне» (1909) и «Николай Ставрогин» (1913).

Нужно сказать, что, несмотря на бесспорную ценность работы отдельных исследователей[46], значение сценографии Добужинского для отечественного искусства до сих пор оценено и понято не вполне достаточно. Сами театральные художники гораздо лучше уясняют историческую ценность его театрального творчества. Например, один из крупнейших советских художников, В. В. Дмитриев, кстати не учившийся непосредственно у Добужинского, любил говорить: «Все мы вышли из Добужинского». Почему именно «из Добужинского»? Ведь история нашего театра начала XX в. необыкновенно богата прекрасными художниками. Причина все та же: Добужинский более других смог почувствовать нужды и требования современности и найти новые, созвучные времени изобразительно-сценические формы, как, например, в «Николае Ставрогине». В его работах отчетливо просматривается движение изобразительной мысли, развитие сценографических форм и принципов, и именно поэтому творчество Добужинского оказалось столь необходимым для последующего советского театрально-декорационного искусства.

Разговор о деятельности художника в театре, как будто бы отвлекающий от его воспоминаний, вовсе не случаен. Отношение Добужинского

[45] Бенуа писал: «Если же художественное произведение — будь то живопись, скульптура, архитектура, музыка или литература — содержало в себе подлинную непосредственную прелесть поэзии или то, что принято называть „душой художника", то это притягивало меня к себе, к какому бы направлению оно ни принадлежало» (*Бенуа*, т. 1, с. 517). Он же говорил о том, что эту «подлинную непосредственную прелесть поэзии» он ясно различал в творчестве Добужинского (Там же).

[46] См.: *Давыдова М. В.* Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII—начала XX века. М., 1974, с. 135—141.

к театру не типично для мемуаристов, его рассказы о каких-либо событиях, спектаклях рождают твердое убеждение: на все, что видел автор, он смотрел глазами художника. Приходится возвращаться к этому выводу, но обойтись без повторения в данном случае нельзя — уж слишком важна акцентировка этого момента для понимания воспоминаний.

Бенуа воспринимал театр в совокупности всех его элементов — постановочного искусства, актерской игры, декорационного оформления и т. д., включая архитектуру зрительного зала и убранство фойе; он не раз выступал в роли режиссера, организатора и «хозяина» спектакля. Добужинский, без сомнения, тоже любил театр, легко поддавался сценическому таинству, выделял или порицал игру того или другого актера, восхищался постановочным творчеством Станиславского, Евреинова, Даугуветиса, но подобные высказывания нечасто встречаются в его письмах и воспоминаниях и проходят как бы между прочим, вторым планом. Он не мог (или не хотел?) так зажигательно и вдохновенно говорить о театре, как Бенуа. Главное внимание он неизменно обращал на сценографическую сторону спектакля; такое отношение особенно характерно для писем, но в значительной мере оно присуще и мемуарам.

Рассказывая о своих работах в МХТ, Добужинский подчеркивает связь этого театра с «Миром искусства». Художник отлично сознавал значение такого шага Станиславского, как приглашение мирискусников, тогда еще пользовавшихся скандальной славой «декадентов», работать в театре: «Приглашение это явилось в московской театральной жизни первым случаем обращения Москвы к Петербургу, и не будет слишком громким сказать, что тут произошло, хотя и в специальной области театрального творчества, соприкосновение московской и петербургской культур» (235). Надо отдать должное смелости и прозорливости Станиславского: несмотря на возможность «засилья» художников (чего явно опасался режиссер) и в этом случае необходимость претерпеть все превратности междоусобной борьбы, он все же пошел на сближение с мирискусниками[47]. Вслед за Добужинским в МХТ пришли Бенуа, Рерих и Кустодиев, однако творчество Добужинского в этом театре по сравнению с работой его друзей занимает наиболее значительное место. Театр чаще прибегал к помощи Добужинского, нежели других мирискусников, и это обстоятельство имеет свои обоснования: творчество Добужинского оказалось наиболее близким устремлениям театра. Надо думать, что именно это обстоятельство побудило режиссера удержать Добужинского в театре уже после того, как он расстался со всеми другими мирискусниками. Впрочем, отношения между ними были весьма сложными. С самого начала ра-

[47] Это не укрылось от внимания современников. Говоря о состоянии режиссуры в 900-х годах, Н. Н. Евреинов заметил: «...его (режиссера. — *Г. Ч.*) самоуверенность, все прогрессируя, позволяет уже теперь привлекать к своему делу большие имена со стороны. Он больше не боится их своенравности, их «свободы», он слишком прочно у себя утвердился. Станиславский, например <...> выжидал 10 лет, прежде чем рискнуть призвать к работе в своем театре Добужинского» (*Евреинов Н. Н.* Режиссер и декоратор. — Ежегодник императорских театров, 1909, вып. 1, с. 84).

боты в театре при полной самостоятельности художественных решений Добужинский попал как бы в положение «ученика» Станиславского, как он сам признает в воспоминаниях. Это положение, надо думать, наложило отпечаток на их взаимоотношения, и в частности предопределило то обстоятельство, что все открытые столкновения Станиславского связаны только с Добужинским, хотя именно его работы в сравнении с другими мирискусниками были наиболее приемлемыми для режиссера. Возможностей столкновений у Станиславского с иными членами «Мира искусства» было значительно больше, но он сдерживался и смирялся: здесь играл роль и большой художественный авторитет Бенуа, и эпизодический характер работы Рериха и Кустодиева. Это наблюдение в значительной степени психологически объясняет претензии Станиславского именно к Добужинскому: художник уже давно работал в театре и успел стать своим человеком в театральном коллективе настолько, что к нему можно было относиться в известной мере «по-домашнему».

Добужинский высоко оценивает итоги общей работы МХТ и «Мира искусства»: «Беспристрастно можно сказать, что результаты нашей связи с театром были поистине счастливыми» (235).

Сейчас уже можно и нужно сказать более определенно: с приходом в МХТ художников «Мира искусства», и особенно Добужинского и Бенуа, весь внешний облик постановок театра сильно изменился, приобретя высокую художественную культуру. В этом — великая заслуга петербургских художников. И даже Симов, некоторое время бывший в тени, не остался безучастным к творчеству мирискусников, испытав их влияние, особенно Добужинского. Таким образом, деятельность в МХТ художников «Мира искусства» стала безусловным этапом в развитии театра.

Работа в Московском Художественном театре оставила неизгладимый след на всей дальнейшей декорационной деятельности Добужинского, определив принципы его творческой работы в театре. Это понимал и сам Добужинский. Уже будучи вне России, он писал Станиславскому: «Как художник я воспитывался под Вашим удивительным и великим талантом и Вашей чистотой в любви к искусству театра»[48]. И еще: «Я остаюсь всегда Вашим верным учеником в моих театральных работах. Вы мне дали на всю жизнь такой фундамент, за который я Вам бесконечно признателен. У меня уже вошло в органическую привычку себя спрашивать: „а как бы подошел к этому или тому Станиславский“»[49].

* * *

В тесной связи с темой театра, как, впрочем, и с темой Петербурга, прослеживается еще одна — Достоевский. Уже в «Петербурге моего детства», вспоминая дом своего родственника на углу Ямской улицы и Кузнечного переулка, он замечает: «Тот вид из окон квартиры, где я играл со Сташей и который я так отчетливо помню, — на черные штабели дров, глухой брандмауэр и заборы, — этот печальный петербургский пейзаж

[48] Письмо от 21 октября 1928 г. — Музей МХАТ, фонд К. С. Станиславского.
[49] Письмо от 29 июля 1929 г. — *ГРБ.*

был и перед глазами Достоевского. Сообразил я все это — и с немалым волнением — лишь взрослым...» (17). Достоевский с юности стал одним из любимых писателей художника. Само изобразительное искусство Добужинского часто оказывалось так или иначе связано с творчеством Достоевского. Нередко эта связь выражалась в идейной, философской и эмоциональной направленности — ее можно легко уловить во многих петербургских пейзажах художника; часто — в прямом обращении к произведениям писателя. Еще в конце 90-х годов художник делает иллюстрации к «Преступлению и наказанию». Правда, рисунки эти довольно слабы, но здесь важен сам факт. Несколько позже он исполняет обложку к «Бедным людям», а в начале 20-х годов создает прославленные иллюстрации к «Белым ночам».

Надо думать, что влечение Добужинского к Достоевскому имело источником не только творчество писателя. Добужинскому, как мы знаем, в большей мере было присуще художественное восприятие явлений, нежели литературное, общекультурное, историческое... В данном случае громадную роль в образовании внутренней близости художника к писателю сыграл Петербург. Город в произведениях и Достоевского, и Добужинского — дома, улицы, парадные, лестницы, дворы, заборы — всегда весьма значителен в создании того или иного образа. Здесь уместно вспомнить слова художника о домах, которые имеют «свое лицо» и сохраняют отпечаток человеческой сущности живших в них людей. Такая общность в восприятии города является несомненным источником внутренней связи Добужинского с писателем, источником специфическим, присущим только людям, обладающим художественным мировоззрением. Вспомним, с каким мучительным трудом рождался тот облик города, который сейчас мы привычно называем «Петербургом Добужинского», эту «глухую, дикого цвета стену», казавшуюся художнику «жилищем какого-то безвестного Макара Девушкина», весь этот сложный художественный процесс, где важную роль играли впечатления от романов Достоевского, перекликавшиеся и переплетавшиеся с действием на художника самого города («Петербург часто пугает»). Этот таинственный процесс едва ли возможно расчленить (да и надо ли?), важно лишь подчеркнуть в нем роль творчества Достоевского.

К сожалению, Добужинский ничего не рассказывает о своей работе над иллюстрациями к «Белым ночам» — лучшей графической интерпретации прозы Достоевского. Художник вообще почти не упоминает о книжной графике, так занимавшей его всю жизнь. Вероятно, причиной этого следует считать саму специфику «интимности» графического творчества, не связанного с кругом сотрудников в отличие от работы в театре и потому мало отвечающего задачам мемуаров, как их понимал автор. А между тем иллюстрации к «Белым ночам» — яркий пример близости художника писателю в восприятии города. Отодвигая действие на второй план и предоставляя доминирующее положение Петербургу, Добужинский наделил город всеми оттенками эмоционального богатства повести. Петербург в белые ночи предстает и поэтическим, и печальным, и лирическим, и жестоким. Город стал не фоном действия и даже не средой его, а главным

участником происходящего. Этот художественно-изобразительный ход, приведший к редкому единству текста и иллюстраций, приоткрывает один из конкретных путей в формировании у художника внутренней близости Достоевскому

Тема Достоевского часто возникает в воспоминаниях Добужинского, особенно в связи с его впечатлениями от Петербурга, но рассказы о конкретных работах над произведениями писателя касаются лишь театральных постановок. Говоря о спектакле «Николай Ставрогин» (по роману «Бесы») в очерке «О Художественном театре», Добужинский признается: «Мир Достоевского с юности меня волновал, и теперь я погрузился в него всецело» (252). Участие Добужинского в этой постановке интересно для нас в данном случае прежде всего тем, что в процессе создания театральной атмосферы, близкой духу романа Достоевского, в сознании художника произошел творческий перелом. «Я старался, — пишет Добужинский, — выразить самое острое, что чудилось в его (Достоевского. — *Г. Ч.*) неуловимом стиле и его скупых описаниях» (253). Психологическая острота, напряженность человеческих отношений и внутренняя противоречивость образов в романе Достоевского были близки новому веку, современности. Выражение этой созвучности времени явилось для художника совершенно новой задачей в театре. Мир Достоевского требовал принципиально иного художественного решения при создании внешнего облика спектакля, и потому Добужинский не сразу нашел искомое. Художник понимал, что «задача была как бы в „преодолении“ ненужного тут натурализма», и он, «насколько мог тогда смело, взялся за это» (253).

Добужинский настойчиво подчеркивает в воспоминаниях, что постановка стала чрезвычайно важной для всего его дальнейшего театрального творчества: «В этой постановке я впервые как бы нашел себя», «...именно с этих пор то, что исходило от драмы, трагедии и романтических пьес, особенно меня поднимало и возбуждало творчески» (252). Исследование его искусства заставляет полностью согласиться с художником. Достоевский разбудил в нем дремавшие до того способности к созданию драматических и трагедийных образов в декорационном искусстве, заставил найти совершенно новые изобразительные решения, больше того, привел к мысли, что воплощение в декорациях исторического фона в тех размерах, к которым художник привык раньше, для некоторых драматических произведений вовсе не обязательно и даже мешает при создании психологически-эмоционального сценографического образа. Прийти к такому выводу означало поставить под сомнение обычные мирискуснические принципы театрально-декорационного творчества с их строгостью исторического фона и стилистическим единством с эпохой пьесы. Нельзя сказать, что Добужинский отказался от прежних представлений, совсем нет, но у него расширились горизонты возможностей театрального художника. Его находки чисто художественного плана: резкая асимметричность декораций, аскетизм художественного языка, обобщенность сценических образов, выраженная в сдержанных изобразительных формах, имеющих явный характер символики, свобода обращения с этими формами при организации сцены — все это было решительно новым словом в отечественной сценографии.

Достоевский с его образами и ситуациями, рожденными самой жизнью и вместе с тем стоящими уже почти за ее реальной гранью, вдохновил Добужинского на такие изменения в его художественно-театральном сознании, что впору говорить о новаторстве художника и своего рода революционных преобразованиях в его взглядах на деятельность сценографа. Не случайно именно декорации к «Николаю Ставрогину» сыграли такую выдающуюся роль в развитии русского и советского театрально-декорационного искусства. Один из крупных его представителей, В. В. Дмитриев, писал: «Мне всегда казалось, что путь художника в МХАТ открыт и намечен Добужинским, и „Бесы“ всегда останутся прекрасным образцом работы художника, одновременно великолепно вдохновенной и жертвенно скромной»[50].

Но, как бы ни был силен и активен духовный импульс мира Достоевского, вполне воспринять его мог только тот, кому этот мир был близок; Добужинский давно сроднился с ним, что можно заметить уже в серии петербургских пейзажей. Надо полагать, что способность художника создавать трагические образы на сцене, родившаяся при его работе над «Николаем Ставрогиным», могла проснуться и при столкновении с другим драматическим произведением. Не зря Добужинский, упоминая о своем творческом преображении в работе над «Николаем Ставрогиным», заметил: «...предчувствия были давно и в моих ранних мечтах о пьесах Шекспира...» (252). Судьба его творческого развития определила для этой цели роман Достоевского, и это, конечно, было бесспорной удачей и счастливым совпадением с собственными творческими устремлениями.

* * *

Часто по тому или иному поводу возвращаясь к Достоевскому, художник создает невольное впечатление, особенно у людей мало знакомых с жизнью и творчеством Добужинского, что среди всех его литературных симпатий Достоевский занимает главное место. Такое мнение едва ли было бы верным. Существует список любимых писателей, составленный Добужинским в 1918 г.: «Андерсен, Гофман, Достоевский, Уэллс, Диккенс, Лесков»[51]. Как можно заметить, литературные вкусы художника нельзя назвать самобытными, они скорее типичны для некоторых его друзей по «Миру искусства». По поводу общего увлечения мирискусников Гофманом очень точно сказал Г. Ю. Стернин: «Это смесь странной правды и убедительного вымысла, но только окрашенная мировосприятием человека рубежа XIX и XX вв., явится примечательной чертой творчества самих „мирискусников“ — от Добужинского до Бакста, и, конечно, именно поэтому культ Гофмана в их среде оказался очень глубоким и органичным»[52]. «Мир пленительных кошмаров, мир, существующий у нас под боком и все же остающийся недоступным»[53] действительно был близок

[50] *Дмитриев В.* Работа художника. — В кн.: *Березкин В. И.* В. В. Дмитриев. Л., 1981, с. 243.
[51] Записки М. В. Добужинского. — *ГРБ.*
[52] *Стернин Г. Ю.* Александр Бенуа и русская культура конца XIX—начала XX в. — В кн.: *Бенуа*, т. 2, с. 608.
[53] *Бенуа*, т. 1, с. 654.

многим мирискусникам, но как по-разному этот гофмановский мир трансформировался в зримых изобразительных образах у каждого из них! У Бенуа эти «кошмары», которые его «пугали», претворялись в милую театрально-игрушечную фантастику, у Сомова — в островатую, эмоциональную, с эротическим оттенком грезу с чуть заметным привкусом востока, понятого по-европейски, у Добужинского «кошмары» принимали ощутимую форму жесткой реальности. В таком претворении гофмановского мира, вероятно, имела значение (и немалое!) способность Добужинского обостренно чувствовать мир Достоевского; в его восприятии эти две духовные сущности оказались в какой-то мере близкими, но русский писатель влиял на мироощущение художника, бесспорно, сильнее, и таким образом Гофман оказывался как бы в тени Достоевского. Хотя Бенуа и говорил о «нашем культе Гофмана и Достоевского»[54], явно подчеркивая связь писателей в своем восприятии, эти слова все же кажутся некоторым преувеличением. Никогда Достоевский не играл в формировании художественного мировоззрения Бенуа и других мирискусников такую же роль, как и Гофман, — за исключением Добужинского.

Гораздо более близки были Добужинский и Бенуа в понимании Андерсена, творчество которого сильно повлияло на художественное мировоззрение того и другого. Добужинский замечает в своих воспоминаниях: «Я понимал прелесть подобной старины, где таится нечто от старой жизни, а что вещи имеют свою душу, мы с Бенуа это знали от Андерсена и часто говорили на эту тему» (208). В этих словах нет ничего иносказательного или мистического; «душа вещи» в их представлении рождалась от общения с нею человека. Такое отношение к «мертвым», «неодушевленным» вещам открывало им широчайшие художественно-образные возможности в изобразительном творчестве, которыми они и пользовались в меру своих способностей.

Близость Андерсена Добужинскому была очевидна и не вызывала сомнений у друзей художника. Еще задолго до его знаменитых иллюстраций к «Свинопасу» в ответ на письмо Добужинского[55] Бенуа писал: «Вот бы тебе набрать материалов, а тогда мы устроили бы с Голике издание с твоими иллюстрациями Андерсеновских сказок. Это прямо дивная идея!»[56]. Кроме иллюстраций к «Свинопасу», художник исполнил рисунки к сказкам «Девочка с серными спичками» и «Принцесса на горошине», но наиболее часто он обращался к великому датчанину в театральном творчестве. Он сам инсценировал андерсеновские сказки, порой участвуя в режиссуре, и испытывал при этом настоящий творческий подъем. Когда в 1919 г. усилиями главным образом Добужинского был создан Андерсеновский спектакль («Свинопас», «Цветы маленькой Иды», «Комета»), петербургский театральный мир, достаточно привыкший к значительным художе-

---

[54] *Бенуа А.* Константин Сомов. — В кн.: *Сомов*, с. 482.

[55] В письме к Бенуа от 12 августа 1912 г. он писал: «...привет <...> из родины Андерсена, куда приехал к нему на поклон» (Сектор рукописей *ГРМ*, ф. 137, ед. хр. 930, л. 62).

[56] Письмо от 21 августа 1912 г. — Там же, ф. 115, ед. хр. 66, л. 10.

ственным свершениям, с восторгом принял его. Поэт М. А. Кузмин, тонкий ценитель театра, часто писавший для него пьесы и музыку, с удивительной точностью заметил: «Редко между двумя художниками может быть такое соответствие. Едва ли можно представить себе другого живописца при имени Андерсена. И если я не ошибаюсь, впервые Добужинский так свежо и полно высказал всю поэзию комнатной жизни, уюта детских, домашней фантазии (без особенной фантастики), трогательности и милого юмора <...> я думаю, что даже поклонники Добужинского удивятся той сердечности, душевности и прелестному остроумию, которые он проявил в „Сказках Андерсена"»[57].

Немалое место в творчестве Добужинского заняли также Лесков и Диккенс, любовь к которым, надо полагать, в значительной мере культивировалась в среде «Мира искусства» (Диккенс — один из любимейших писателей Бенуа, а Лесков — Сомова). В связи с общностью литературных интересов Добужинского и его друзей возникает любопытное соображение: в творчестве многих мирискусников их литературные пристрастия отразились мало или даже совсем не отразились. Сомов очень любил Достоевского и Лескова — и не выполнил ни одной работы, касающейся конкретного произведения этих писателей. Больше того, весь дух его искусства весьма далек от мира Лескова и тем более Достоевского. То же можно наблюдать и в творчестве Бенуа, Лансере или Бакста. У Добужинского же литературные симпатии чаще всего находили отклик в конкретных изобразительных произведениях. Он иллюстрировал «Тупейного художника» и «Левшу» Лескова, исполнил сценическое оформление спектакля по «Колоколам» Диккенса и иллюстрации к тому же сюжету. Из списка его любимых писателей в этом смысле выпадают лишь Уэллс и, как ни странно, Гофман. В зрелом возрасте Добужинский иллюстрировал почти всегда по собственной инициативе произведения лишь тех писателей, мир которых был ему не только близок, но и родствен. Это наблюдение позволяет догадаться о том, что Гофман (не говоря уже об Уэллсе, симпатия к которому появилась под явным влиянием Бенуа) не являлся для Добужинского таким писателем, а признания художника в приверженности Гофману основаны не столько на внутреннем, т. е. в данном случае художественном, интересе, сколько на культе писателя, совершенно незыблемом в среде мирискусников. Бенуа как-то заметил: «Совершенно особенное впечатление (впечатление, находящееся в какой-то духовной связи с нашим культом Гофмана и Достоевского) в это время производят на нас обоих, но в особенности на Сомова, Обри Бердслей...»[58]. В отличие от Сомова, Бенуа, Бакста, Добужинского нимало не коснулось влияние Бердсли, творчество которого, болезненное и анемичное в своей сущности, оказалось далеким Добужинскому. Это обстоятельство, при условии принятия мысли Бенуа о духовной связи Гофмана и Бердсли, подтверждает догадку о том, что близость Добужинского Гофману не была внутренней,

---

[57] *Кузмин М. А.* Андерсеновский Добужинский. — Жизнь искусства, 1919, 29 апр.
[58] *Бенуа А.* Константин Сомов. — В кн.: *Сомов,* с. 482.

художественной, а имела лишь литературный интерес и потому не задевала (или задевала очень слабо[59]) его художественное сознание.

Надо полагать, что русская культура, несмотря на все западнические тяготения Добужинского, воспринятые от отца, а также в немалой степени под влиянием Бенуа и его друзей, была гораздо ближе духовному миру художника и несравненно органичнее им воспринималась — именно на ней главным образом и сложилось художественное мировоззрение Добужинского. Необходимо заметить, что приведенный список любимых писателей и поэтов требует обязательной корректировки: там нет Пушкина. Еще более странным кажется то обстоятельство, что в воспоминаниях автор нечасто обращается к нему. А между тем все его творчество, начиная с первых лет художественной деятельности и до самой смерти, было теснейшим образом связано с поэзией Пушкина: в 1902 г. он исполнил иллюстрацию к стихотворению «Город пышный, город бедный...», а последним произведением, созданным в день кончины, 20 ноября 1957 г., стал рисунок «Беседка» на мотив декорации к опере Чайковского «Евгений Онегин». Художник многократно оформлял оперы на пушкинские сюжеты, чаще «Пиковую даму» и «Евгения Онегина», и иллюстрировал произведения Пушкина всю жизнь, причем — никогда на заказ. Так возникли рисунки к «Станционному смотрителю», «Барышне-крестьянке», «Скупому рыцарю», «Домику в Коломне», «Графу Нулину» и, наконец, два варианта иллюстраций к «Евгению Онегину», кроме того, заставка к стихотворению Блока «Пушкинскому Дому» и станковый рисунок «Пушкин в Каменке». Учитывая непосредственную связь изобразительного творчества Добужинского с его литературными увлечениями, можно и нужно со всей убежденностью сказать, что Пушкин сильно повлиял на формирование художественного мировоззрения Добужинского. В этом процессе, кроме поэзии, немалую роль сыграло и графическое наследие поэта. В «Воспоминаниях о Рахманинове» художник рассказывает: «В 1937 году была устроена в Париже Пушкинская выставка. Еще раньше я имел возможность хорошо ознакомиться с замечательными набросками Пушкина, очень ими увлекся (даже дерзнул скопировать многие из них, стараясь подделаться под неподражаемую легкость Пушкинского пера), и было кстати прочесть на выставке доклад, посвященный Пушкину-графику. Аудитории были демонстрированы и эти копии» (283). Интерес к пушкинскому рисунку необходимо связывать с появлением в середине 10-х годов новой графической манеры Добужинского, которая с наибольшей полнотой выразилась в иллюстрациях к «Свинопасу». Что же касается рисунков к «Евгению Онегину», то в них графика Пушкина читается весьма отчетливо как один из источников изобразительного начала иллюстраций. Не будет преувеличением сказать, что культ Пушкина был не менее важным для Добужинского, чем культ Достоевского, и, конечно, он являлся более общим для всех друзей художника по «Миру искусства», и в первую очередь Бенуа.

[59] Во всем изобразительном наследии Добужинского лишь в иллюстрациях к повести С. Ауслендера «Ночной принц» (1909), написанной под влиянием Гофмана, можно с очевидной натяжкой и естественными оговорками уловить связь художника с гофмановским миром.

Пушкин был так органично, естественно, неоспоримо, без малейшей тени сомнения близок и дорог Добужинскому, что и говорить-то о влечении к нему, вероятно, казалось ему не нужным, даже неловким, — только этим, быть может, объясняются нечастые обращения художника к Пушкину в его воспоминаниях, сделанные к тому же как бы между прочим. Например, рассказывая о городе своего детства, он пишет: «Красота Петербурга, его стройный и строгий вид и державное течение Невы — все это были мои первые непосредственные и пассивные впечатления детства, которые и остались родными на всю жизнь...» (22). Близость Добужинского Пушкину была ясна друзьям художника. С. К. Маковский, перечисляя облики Петербурга, запавшие в его память, — город Пушкина, Достоевского и «неизгладимых детских впечатлений», продолжает: «Можно ли примирить между собою эти три столь разных Петербурга <...> примирить так, чтобы не каждый Петербург волновал отдельно, а все вместе — дополняя друг друга, сливаясь в художественное целое? Примирение я нахожу в графике Добужинского. Для меня волнующая прелесть этой графики в „петербургскости", одинаково близкой и Достоевскому, и Пушкину, и... Андерсену. Положительно не знаю, какая нота звучит у него сильнее» [60].

Чтобы закончить разговор о литературных симпатиях Добужинского, следует еще раз остановиться на характерной и важной особенности художника — на почти обязательном отражении его влечения к миру того или иного писателя в конкретных изобразительных произведениях. В этом проявилось уже упоминавшееся свойство Добужинского воспринимать любое явление действительности — настоящее и прошлое — с позиций прежде всего художника. Отсутствие такой общекультурной широты понимания духовных явлений, какая, например, была присуща Бенуа, вероятно, служит признаком известной ограниченности культуры, особенно в историческом ее постижении. Однако необходимо добавить, что, ограничивая сферу своих интересов, художник тем самым углубляет их. Вопрос этот сложен, и его решение в каждом конкретном случае индивидуально; здесь важно подчеркнуть, что в центре духовных устремлений Добужинского были не культура вообще, не искусство вообще, а именно изобразительное творчество, и это было свойственно художнику всю жизнь — в этом заключена одна из причин неувядаемости его таланта; живопись, графика, рисунок, театральные эскизы Добужинского не знали того упадка, который постиг творчество большинства его друзей по «Миру искусства» к старости.

* * *

При всей очевидной солидарности с Бенуа, Сомовым и другими мирискусниками в художественных симпатиях Добужинский был гораздо более индивидуален. Закономерно, что разговоры о художниках в «Воспоминаниях» встречаются несравненно чаще, чем о писателях. Однако по

---

[60] *Маковский С.* М. В. Добужинский. 1958. — *ЦГАЛИ*, ф. 2512, оп. 1, ед. хр. 694, л. 62 об., 63.

этим, обычно отрывочным, упоминаниям о том или другом мастере очень трудно составить верное представление о художественных привязанностях Добужинского: он нередко высказывает свой взгляд, характерный именно для того времени, о котором пишет. Поэтому представляется очень нужным процитировать редкое, может быть единственное, высказывание художника о его принципиальном отношении к художественному произведению, которое сложилось у него еще в начале XX в. и едва ли претерпело существенные изменения к концу его жизни: «Своим художественным идеалом я ставлю нечто выше жанра бытового исторического, где все в содержании; не в этом вижу высшее искусство. Картина должна действовать, по-моему, не только на ум, а на душу, должна, как музыка, содержать в себе нечто несознательное...»[61].

В «Годах учения за границей» автор резюмирует свое отношение к отечественному искусству конца XIX в.: «Почти все, что я видел в Петербурге на выставках — передвижной, академической и других, меня оставляло равнодушным (только Репин часто восхищал, но не всегда, и я давно любил Сурикова и Нестерова)» (146). Можно легко заметить, что взгляды Добужинского на русское искусство были очень близки тем, которых придерживались в среде «Мира искусства». Эта общность художественных пристрастий была характерна особенно для самого начала века. Активное приятие и своего рода «открытие» Добужинским Александра Иванова или Левицкого проходили, конечно, не без помощи его новых друзей. Особенно сильное впечатление от русского искусства XVIII— первой половины XIX в. он (как, впрочем, и очень многие) получил от Исторической выставки портретов 1905 г., что позволило ему сделать вывод, недооценивать который в процессе постижения художественных взглядов Добужинского нельзя: «...наши портретисты того же XVIII века — Левицкий, Боровиковский, Шубин, Щукин, Рокотов и более позднего времени, как братья Брюлловы, Кипренский, Тропинин, Варнек, Соколов, стоят на уровне лучших европейских их современников» (227).

С течением времени отношение Добужинского к некоторым художникам и даже к целым школам менялось, и потому высказываемые в «Воспоминаниях» одобрительные или отрицательные оценки далеко не всегда совпадают с его более поздним отношением к тем же явлениям. Мы уже знаем переменившийся (правда, значительно позже) взгляд на передвижников, что же касается Репина, то отношение к его творчеству со временем стало более цельным. В 1929 г. Добужинский писал великому мастеру: «Мне не пришлось в свое время, к сожалению, быть Вашим учеником, и были очень редки встречи с Вами в Петербурге, но это не мешает мне всегда в Вашем лице и издали чтить редкий и прекрасный пример настоящего и чистого духом художника — всегда искреннего и всегда неустанно работающего, как это показывает вся Ваша необыкновенная жизнь»[62].

Нередко во взглядах Добужинского происходили изменения и обратного порядка; это особенно характерно для его отношения к немецкому ис-

---

[61] Письмо к отцу от августа 1901 г. — *ГРБ*.
[62] Письмо от 22 августа 1929 г. из Парижа. — *ГРБ*.

кусству. На рубеже веков он с большим пиететом воспринимал таких художников, как В. Лейстиков, Г. Фогелер, Т. Гейне, Ф. Штук, а также швейцарца Бёклина, позже эти симпатии постепенно исчезли. В частности, по поводу своего отношения к Бёклину Добужинский вспоминает: «К Бёклину, как к первой любви, у меня довольно долго (втайне) держалось некое „благодарное чувство", пока я не увидел (уже в зрелые годы) в Базеле большое собрание его знаменитых картин бок о бок с французской живописью, полной прозрачности и света...» (157). В начале XX в. Добужинский одобрительно относился к экспрессионистическому искусству некоторых немецких художников, а в 1926 г. он писал Г. С. Верейскому: «...выставка Dix'a=Филонов в кубе+G. Gross тоже в кубе — гран гиньоль и компромания и даже копрография. Это до такой степени ужасно и в то же время убедительно (великолепные рисунки), что я целый день ходил, точно я объелся нечистот и вдобавок меня кто-то поколотил. Конечно, это человек, ушибленный войной и, вероятно, безнадежно. Но все-таки фигура и доказательство, что картине дальше некуда идти. Для чего должна существовать картина, подобная этим? „Вешать на стену" перед собой вывороченные кишки сифилитических баб и прочие паскудства, великолепно нарисованные?» [63]

Подобные изменения во взглядах Добужинского можно обнаружить и по отношению к французским мастерам, хотя и не такие явные и резкие, как к немецким художникам: «Была выставка Мориса Дени — мало интересно, сладко <...> Очень грустно видеть падение любимого мной Valloton'a и любимого нами Vuillard'a. Видел „фрески" последнего в театре „Comédie des Champs Elysées" — размазня и, как ни странно, безвкусная приблизительность, и по краскам противно» [64]. Совершенно не случайно художник выделяет «любимого мной» Валлотона и «любимого нами» Вюиллара; последний, как и Дени, был кумиром «Мира искусства», но в отличие от Валлотона не слишком почитался самим Добужинским. В таком противопоставлении следует видеть не объективную оценку творчества того или иного художника, а скорее личную художническую близость, которую Добужинский ощущал в их работах. Валлотон заметно влиял на Добужинского в период формирования и приобретения им графического мастерства, и это «чувство благодарности», как говорит художник, несомненно, имело место в его отношении к творчеству Валлотона. И все же в его взглядах на французское искусство было больше стабильности. Такие мастера, как Дега, Матисс, Боннар, Тулуз-Лотрек, отчасти Ван Гог, оставались для Добужинского всю жизнь, по выражению самого художника, «богами».

Можно заметить, что художественные вкусы Добужинского и основных мирискусников (главным образом Бенуа) были не только в значительной степени общими, но и в не меньшей мере расходились. Вюиллар, Дени,

---

[63] Письмо от 18 февраля 1926 г. из Берлина. — Сектор рукописей *ГРМ*, ф. 144, ед. хр. 159, л. 6, 7.

[64] Письмо к Г. С. Верейскому от 16 февраля 1927 г. из Парижа. — Сектор рукописей *ГРМ*, ф. 144, ед. хр. 159, л. 12.

Менцель и некоторые другие художники, к которым, как известно, весьма тяготели Бенуа и его товарищи, были не слишком близки Добужинскому. Путь его художественного развития диктовал иные привязанности, к которым его друзья были, в сущности, равнодушны: их творческое кредо отстояло довольно далеко от того, к чему тянулся Добужинский. Еще в 1900 г., когда Дени был одним из кумиров Бенуа, Добужинский приходит в восторг от Дега: «...с этих пор он стал одним из моих „богов“ и навсегда» (169). В 1918 г. он внимательно знакомится с искусством Матисса, затем Гончаровой, Ларионова, а также с работами кубистов и футуристов и создает ряд произведений, отталкиваясь от творчества этих художников. Подобные интересы никогда не были свойственны Бенуа, Сомову, Баксту или Лансере. Многие из этих художественных симпатий не отражены в «Воспоминаниях», однако они существовали и обычно отличались постоянством. Например, рассказывая о Гончаровой и Ларионове, он писал Кустодиеву в 1923 г.: «Она здорово талантливый человек, талантливее его...»[65]. Спустя 31 год, повествуя о выставке, посвященной Дягилеву, он пишет: «...доминируют Бакст, Бенуа и Гончарова, больше всех последняя — самый театральный талант, по-моему»[66]. Противопоставить Гончарову корифеям «Мира искусства», судя по «Воспоминаниям», Добужинский просто не мог, но он противопоставил, и его слова служат серьезным доказательством весьма существенного изменения взглядов на творчество друзей-мирискусников. Еще хорошо бы он сравнил Гончарову и мирискусников в плане владения изобразительным языком, понимания этого языка — в таком случае это едва ли у кого-нибудь вызвало бы недоумение, но он затронул театральность, т. е. то качество, которое, казалось бы, неотъемлемо от Бенуа и тем более Бакста и всеми исследователями признается важнейшей чертой их творчества. Слова Добужинского свидетельствуют о том, что его «Воспоминания» написаны главным образом с позиций художника начала XX в., а не его середины и что его отношение к творчеству «Мира искусства» весьма существенно изменилось. В 1956 г., рассказывая о выставке советской книжной графики в Париже, Добужинский писал: «Была еще встреча: я попал в Сорбонну ‹...› и там со мной познакомился худ‹ожник› Дехтерев, иллюстратор, который ‹...› мне сказал, что „все мы, наше поколение, высоко уважаем «Мир искусства», мы считаем вас за мастеров, у которых надо учиться!“ Каков сюрприз ‹...› На выставке я действительно увидел влияние „Мира искусства“ — много подражаний Митрохину, Лансере, мне (в обложках осо-

---

[65] Письмо от 14 ноября 1923 г. из Парижа. — Сектор рукописей *ГРМ*, ф. 26, ед. хр. 81. л. 159. В 1916 г. Гончарова баллотировалась в члены «Мира искусства» вместе с Н. И. Альтманом, П. С. Наумовым, Б. Д. Григорьевым, М. Ф. Ларионовым, Е. С. Кругликовой, Д. И. Митрохиным. Больше всех голосов получил Кардовский (18), меньше всех — Ларионов (3). Статистика весьма симптоматична и достаточно точно отражает вкусы членов объединения: не были избраны Альтман, Григорьев и Ларионов. Тем не менее за Гончарову проголосовало 15 человек (письмо Добужинского Гончаровой от 2 марта 1916 г. и лист с итогами баллотировки хранится в собр. *Г. Ч.*).

[66] Письмо к С. К. Маковскому от 28 декабря 1954 г. — *ЦГАЛИ*, ф. 2512, оп. 1, ед. хр. 212, л. 5.

бенно). Я должен был сказать ему: зачем же топчетесь на месте? Ищите другого, довольно этого „Мира искусства", но не сказал, лучше пусть это, чем бесформенное и никому не понятное non objectiv art, к которому, я уверен, всех там, не дай Бог, потянет» [67].

Надо сказать, что для Добужинского, как, впрочем, и для многих других художников, особенно для тех, кто склонен к печатным оценкам творчества каких-либо мастеров, существовали как бы две градации художественных ценностей. Одна — для восприятия современных ему живописцев, в частности его друзей и знакомых, другая олицетворяла собой в его понимании вершины мирового искусства. Их следует различать. Добужинский с восторгом пишет о Чюрленисе и Врубеле, с нежной любовью и почтительностью — о Сомове, с высоким уважением — о Серове, Бенуа, Лансере, Кустодиеве, Баксте, Бушене, Григорьеве, Павле Кузнецове, и его искренность, разумеется, не может вызвать и тени сомнения, однако его оценки этих и других современников еще не являются в его сознании объективно постоянными, ибо они еще не успели пройти проверку временем и еще не были приняты всецело мировым художественным мнением, и это соображение, хотя Добужинский ни разу не упомянул о нем ни в воспоминаниях, ни в письмах, надо думать, так или иначе им учитывалось. В его художественном сознании существовали и абсолютные ценности искусства, не подверженные каким-либо изменениям во времени. Одновременно со списком любимых писателей и поэтов он составил и перечень любимых художников, и, хотя это случилось в 1918 г., многие из перечисленных мастеров были близки ему уже в начале века. Вот этот список: Пуссен, Калло, Ходовецкий, Пьеро делла Франческа, Пиранези, Альтдорфер, Вермеер, Боттичелли, Берн-Джонс, Ван дер Вейде, Шарден, Ван Дейк, Темпель [68]. Как можно заметить, перечень составлен отнюдь не по принципу художественной ценности, не по глубине духовной наполненности и даже не по совершенству изобразительного языка в творческом наследии перечисленных мастеров. Как бы ни был значителен Ходовецкий, он все же вряд ли может стоять рядом с Боттичелли, Вермеером или Ван дер Вейде. Едва ли здесь играло роль и то «благодарное чувство», о котором упоминает художник, ибо почти все выделенные им мастера не оказали какого-либо влияния на его творчество [69]. Добужинский объединил их, надо полагать, главным образом, по принципу даже не духовной, а скорее душевной близости собственному внутреннему миру, может быть, именно поэтому он вычеркнул потом вставленное в список имя Ван Гога.

---

[67] Письмо к В. И. Франсу от 30 июля 1956 г. из Парижа. — Собр. *Г. Ч.* Судя по другим источникам, Добужинский одобрительно отнесся к общему состоянию советской графики той эпохи. См., например: *Голышков А.* Париж — Бордо — Лион. — Сов. культура, 1956, 31 июля.

[68] Записки М. В. Добужинского. — *ГРБ.*

[69] Можно лишь отметить связь с серией «Темниц» Пиранези в период работы Добужинского над циклом «Городские сны», очень опосредованное влияние рисунка Альтдорфера в середине 10-х годов, а также Пуссена, творчество которого оказалось причастным к постижению Добужинским рациональной основы композиционного мастерства.

И все же этот перечень, как и первый (писателей), оказался весьма неполным: художественные привязанности Добужинского были более обширны и разнообразны. В мемуарах он упоминает о своем «поклонении» Ф. Хальсу, которое осталось «на всю жизнь» (155), о фресках Гирландайо («...вижу воочию мою любимую „Смерть святой Фины" — одно из самых предельных выражений в искусстве безмятежной гармонии и тишины...» (263), о «чудесных гризайлях Пьерино дель Вага» (266), о том, что «в Лувре <...> больше всего» был потрясен «не так „Моной Лизой", как леонардовской же „Мадонной в скалах" и его же „Иоанном Предтечей"» (169), о японской гравюре XVII в., и особенно о Хирошиге, который «поражал <...> неожиданной композицией и декоративностью своих пейзажей» (192).

Еще больше подобных высказываний хранят письма. Будучи в Италии, художник пишет Бенуа, что он «в восторге от сиенской живописи»[70], восхищается Микеланджело, Синьорелли, Гирландайо. В письме к Горькому он сообщает: «Между прочим, я был в Оривиетто (помню наш разговор) и в совершеннейшем восторге от Синьорелли, который, пожалуй, одно из самых прекрасных впечатлений от Италии»[71]. За свою жизнь Добужинский сделал лишь несколько копий, но он копировал (уже в зрелые годы) с Пуссена и Леонардо да Винчи в Париже, с Боттичелли в Италии и с Пьеро делла Франческа в Лондоне.

Таким образом, круг его художественных симпатий был достаточно велик, и сложился он вне сознания исторической значимости или изобразительной ценности творчества всех этих старых и современных мастеров — в основе симпатии, повторим, была близость к внутреннему миру каждого из них, и в этом проявилась позиция художника.

И все же, несмотря на свидетельства самого Добужинского и «список любимых художников», западная культура с ее огромным количеством прекрасных мастеров так и не стала (да и не могла стать!) художнику близкой настолько, насколько ему была близка русская культура, хотя он и прожил за пределами Родины 33 года. Впрочем, говорить об отечественной культуре в таком плане даже не пристало: Добужинский — плоть от плоти ее, он был порожден ею, и его творчество является плодом русской культуры. Эта внутренняя связь никогда не исчезала, куда бы ни забрасывала судьба художника. Очень важно отметить, что Добужинский не отделял русскую культуру от советской, находя в последней естественную, родственную преемственность от первой. Не случайно абсолютное большинство театральных постановок, в которых он участвовал, — это пьесы, оперы и балеты как русских, так и советских авторов, почти все графические работы были созданы к произведениям русских и советских писателей. Секретарь Пушкинского клуба в Лондоне Е. Хантер-Блер вспоминает о встречах с Добужинским в середине 50-х годов: «Он всегда

---

[70] Письмо к Бенуа от 1 июля 1908 г. — Сектор рукописей *ГРМ*, ф. 137, ед. хр. 930, л. 4.

[71] Письмо от 13 сентября 1911 г. — В кн.: Горький и художники: Воспоминания. Переписка. М., 1964, с. 194.

испытывал неподдельный энтузиазм перед подлинным искусством, чье бы оно ни было, но прежде всего, конечно, перед русским искусством. „Это — наше сокровище“, — сказал он как-то, показав мне маленькую палехскую шкатулку»[72]. М. Рамбер, бывшая на встрече Добужинского с Г. С. Улановой и В. Ф. Рындиным в Лондоне в 1956 г., сделала вывод: «Чувствовалось совершенно отчетливо при этой встрече внутреннее родство, общность художественных интересов и глубокое взаимное понимание двух поколений русских художников»[73]. Р. М. Добужинский, касаясь длительности пребывания своего отца вне России, писал: «...он все же остался русским художником и русским человеком. Вся основа, весь „фундамент“ его культуры и его личности были русские. Как любимый его „Петербург“, при всей его западности, — неоспоримо и бесспорно русский город, так и „западность“ моего отца была неоспоримо русской. Он это сознавал и ценил в себе»[74]. А сам Добужинский не раз высказывал в письмах сильную заинтересованность советским искусством и культурой[75]. Рассказывая графику Е. Е. Климову о своей работе по сбору сведений о русских сценографах, он сообщал: «...пытаюсь узнавать и о сов‹етских› театральных художниках»[76]. Говоря о Пушкинском клубе и будучи уже на последнем году своей жизни, он весьма определенно заявил о нежелании отделять советскую культуру от русской: «Конечно, часть русских эмигрантов его ‹Пушкинский клуб. — *Г. Ч.*› не признает из зависти и из-за обычного недоброжелательства, и до чего это глупо. Т. к. в клубе уделяют много внимания не только прошлому русск‹ой› литературы, искусства и истории, но и тому, что в этих областях делается в Сов‹етской› Р‹оссии›, то, конечно, «зубры», которых тут очень много, распускают разные слухи, что это чуть ли не гнездо большевизма! Но с дураками и дурами ничего не поделаешь»[77].

А его любовь к русской культуре — и даже, можно сказать, ее апологетика — очень эмоционально проявилась в одном из его писем из Нью-Йорка конца 40—начала 50-х годов: «Вы знаете, как груб театр вообще, в особенности тут, где никто с любовью ничего не делает, а чтобы „выкладывать душу“ — это умеем только мы, русские»[78].

Будучи заинтересован судьбой советского искусства, Добужинский и по отношению к Советской власти всегда сохранял строгую лояльность; он никогда не высказывал каких-нибудь оппозиционных взглядов и всю жизнь избегал публиковаться в сомнительных печатных органах. «Отец никогда не состоял, — сообщает Р. М. Добужинский, — ни в каких поли-

---

72 *Хантер-Блер Е.* М. В. Добужинский в Пушкинском клубе: Рукопись.
73 *Рамбер М.* Воспоминания о М. В. Добужинском: Рукопись.
74 Письмо к Г. И. Чугунову от 13 июня 1962 г.
75 См., например, письма к С. К. Маковскому от 8 ноября 1951 г. из Лондона. — *ЦГАЛИ*, ф. 2512, оп. 1, ед. хр. 212, л. 8; В. И. Франсу от 30 июля 1956 г. из Парижа. — Собр. *Г. Ч.*
76 Письмо от 10 августа 1950 г. из Long Island. — Сектор рукописей *ГРМ*, ф. 151, ед. хр. 4, л. 2.
77 Письмо к А. М. Элькан от 23 января 1957 г. из Лондона. — *ЦГАЛИ*, ф. 2412, оп. 1, ед. хр. 674, л. 1 об., 2.
78 *Моров А.* Трагедия художника ‹О М. А. Чехове›. М., 1971, с. 234.

тических организациях, ни партиях, ни движениях, ни объединениях. Единственным исключением в этом был для него 1905-й год, когда его художественная деятельность совпала с революционной активностью»[79]. Внутренней причиной такой позиции Добужинского было все то же его отношение к любым явлениям действительности исключительно с точки зрения художника, отношение, которое столь явственно выразилось в его «Воспоминаниях». Совсем не случайно он не касается ни политических волнений в Петербургском университете, за участие в которых он сам был исключен из числа студентов, ни революции 1905 г., во время которой он, младший делопроизводитель в канцелярии одного из отделов министерства путей сообщения, участвовал во всеобщей стачке. Таким образом, художественная реакция Добужинского на те или иные события была не только естественна для автора и наиболее близка его духовной организации, но и стала важным принципом в работе над «Воспоминаниями».

* * *

Даже при той «фрагментарности», о которой говорилось ранее, «Воспоминания» охватывают очень многие события художественной жизни Добужинского вплоть до его отъезда в Литву. Это особенно характерно для очерка «Встречи с писателями и поэтами», в котором автор доводит хронологию описываемых событий до середины 20-х годов. Конечно, в «Воспоминаниях» есть существенные пробелы. Художник не успел написать о «Бродячей собаке» и «Привале комедиантов», в организации и жизни которых принимал столь деятельное участие; никак не отразилась его бурная сценографическая работа в Петрограде на рубеже 10—20-х годов, особенно в Большом Драматическом театре; совсем не упоминает автор о петроградском Доме искусств, где он был заместителем председателя — М. Горького. Приходится сожалеть также, что не нашла никакого отражения жизнь в Холомках — имении кн. М. Д. Гагариной в Псковской губернии, где в начале 20-х годов образовалась своеобразная колония петроградских художников и литераторов и где художник тесно общался с К. И. Чуковским, Е. И. Замятиным, М. И. Зощенко, В. Ф. Ходасевичем, Г. С. Верейским, Н. Э. Радловым, В. А. Милашевским, С. В. Нельдихеном... И уже совсем почти не затрагивается последующая 33-летняя жизнь художника, очень богатая событиями.

Таким образом, за пределами книги осталось очень много существенного, о чем мог бы написать Добужинский. И все же, несмотря на эти сожаления по поводу неосуществленных воспоминаний, нужно признать, что те темы, которые отобрал автор, оказываются наиболее значительными в его жизни и, пожалуй, наиболее важными для уяснения его творческого облика. Они также безусловно значительны для всех, кто интересуется исторической перспективой движения русской культуры, хотя с этой точки зрения выбор тем не всегда кажется одинаково и равнозначно бесспорным.

---

[79] Письмо к Г. И. Чугунову от 12 октября 1962 г.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что основная и главная сфера художественной деятельности Добужинского в отличие от авторов многих других воспоминаний до конца его дней заключалась в изобразительном искусстве. Именно поэтому художник, даже если бы и вполне завершил свою книгу, никак не мог бы назвать ее словами Бенуа: «...единственная из всех моих работ, достойная пережить меня...». Он создал достойные себя произведения — графические, станковые, театральные — и в 40-е, и в 50-е годы, не говоря уже о более раннем времени его жизни, и они, эти произведения, всегда были средоточием его творческой энергии. «Воспоминания» Добужинского не могут претендовать на ту роль, какую выполняют мемуары Бенуа, но так же, как и они, вносят много нового в наше понимание русской художественной жизни конца XIX—начала XX в. И конечно, книга Добужинского в не меньшей степени, чем «Мои воспоминания», является настоящим литературным документом эпохи. Она обладает неоспоримой самостоятельностью в ее гранях — художественной, литературной, исторической — и займет свое почетное и важное место в русской мемуарной литературе.

«Воспоминания» Добужинского, написанные необыкновенно просто и искренне, рождают доверие к автору и сердечное к нему расположение — и эта душевная реакция естественно и органично является как бы ответом на отношение самого художника к его труду: «В эти воспоминания я много вложил сердца и наблюдений...» [80].

* * *

Весьма серьезную помощь в издании этой книги оказала доктор искусствоведения Вера Дмитриевна Лихачева. Ее светлой памяти составитель и посвящает свой труд.

[80] Письмо к С. К. Маковскому от 28 декабря 1954 г. — *ЦГАЛИ*, ф. 2512, оп. 1, ед. хр. 212, л. 4.

ПРИМЕЧАНИЯ

М. В. Добужинский писал воспоминания с середины 20-х годов до своей смерти в 1957 г., т. е. более 30 лет. Все черновые и частью обработанные и завершенные оригиналы воспоминаний хранятся в собрании наследников автора — его сыновей, Ростислава Мстиславовича Добужинского (Париж) и Всеволода Мстиславовича Добужинского (Нью-Йорк). Мысль об издании воспоминаний возникла у автора этих строк еще в конце 60-х годов, тогда и началась работа по сбору отдельных очерков. Решающую помощь в этом начинании оказали оба сына художника, и особенно старший, Ростислав Мстиславович, много сделавший для того, чтобы память о творчестве его отца не иссякла. Он прислал составителю этой книги машинописные экземпляры некоторых очерков с правкой самого автора, оттиски из различных периодических изданий, иногда с авторскими пометками, переписанные с рукописей или редких изданий отдельные, продиктованные темой воспоминания. Другие тексты были извлечены из различных изданий 20—30-х годов или обнаружены в архивах, хранящих рукописные материалы художника. Так постепенно складывалась основа книги воспоминаний, в процессе работы над которой составитель с удовлетворением ощущал поддержку и доверие сыновей художника. «Ваше присутствие в качестве ответственного за издание «Воспоминаний» отца, — писал Р. М. Добужинский, — для нас абсолютная гарантия добросовестности, корректности и, скажем, деликатности в редактировании текстов отца» [1].

Параллельно в Америке велась подготовка к изданию «Воспоминаний» [2], которую осуществил график Евгений Евгеньевич Климов с помощью сыновей художника, а также его приемного сына Валериана Игоревича Добужинского.

Работавший последние годы над подготовкой своих воспоминаний к печати, М. В. Добужинский не успел выполнить эту задачу. Книга осталась незавершенной. Художник придавал большое значение композиции воспоминаний — как он говорил, их «архитектуре» — и особенно много времени и сил отдал именно построению книги и связи ее отдельных частей. К сожалению, мы не знаем этой композиции, задуманной автором, и можем с большим или меньшим успехом лишь догадываться о ней.

В таком положении оказался и Е. Е. Климов, составляя «Воспоминания». Задача его осложнялась еще и тем, что Добужинский успел опубликовать отдельные очерки из своих воспоминаний, которые носили явный характер самостоятельности.

Е. Е. Климов основывал свою работу на рукописном материале. Одним из главных его принципов стало соблюдение строгой последовательности повествования. Это принудило его игнорировать уже изданные части воспоминаний. Заботясь о слитности рассказа, составитель вынужден был удалять начало и — реже — конец многих опубликованных очерков («Петербург моего детства», «Годы учения за границей» и др.).

Второй целью Е. Е. Климова была хронология повествования. Само по себе это его стремление закономерно и не может вызвать сомнений, однако составитель соблюдал хронологический принцип излишне жестко. Так, он разбил некоторые очерки, объединенные темой, и ввел внутрь их совершенно самостоятельные воспоминания. Например, в рассказ художника о пребывании его в гимназии вошел замкнутый в себе очерк «Деревня», ничем не связанный с окружающим его текстом, кроме времени.

---

[1] Письмо Р. М. Добужинского к Г. И. Чугунову от 15 сентября—15 ноября 1984 г. Собр. *Г. Ч.*

[2] *Добужинский М. В.* Воспоминания. Нью-Йорк; Путь жизни, 1976, т. 1.

Е. Е. Климов поставил также себе задачу разграничить чисто мемуарные очерки от воспоминаний, которые он назвал «статьями» («О Художественном театре», «Историческая выставка портретов», «Ремизовское „Бесовское действо“» и др.).

Так построена книга 1976 г. — первый опыт по обобщению и осмыслению литературного наследства Добужинского.

И достоинства, и недостатки составления этой книги очень помогли при организации материала в нашем издании. Даже располагая почти всеми рукописями Добужинского, Е. Е. Климов, в сущности, так и не смог завершить незаконченную работу самого автора. Слитность, последовательность воспоминаний оказались далеко не всегда выдержанными, а хронология их воспринимается весьма относительной. Да иначе и быть не могло: между некоторыми очерками отсутствует связующий авторский текст, а что касается хронологии, то ряд очерков охватывает слишком значительный период жизни художника; временные рамки «Службы в министерстве» занимают восемь лет, «О Художественном театре» — более двадцати, а «Воспоминаний о Рахманинове» — более тридцати лет. Разграничение «чистых» мемуаров от воспоминаний-«статей» представляется принципиально неверным. Дело в том, что одной из важнейших особенностей любых воспоминаний Добужинского (да и всего его литературного творчества) является как раз своего рода исследовательское отношение к теме или событию, ради которых он писал. И напротив, любая так называемая статья, будь то «Историческая выставка портретов» или «Встречи с писателями и поэтами», по материалу и характеру изложения неотделимы от жанра воспоминаний, ибо основаны исключительно на личном участии автора в конкретных художественных событиях.

В итоге опыт первого составления мемуарного творчества Добужинского продиктовал необходимость отказаться от принципов, которые легли в основу составления книги 1976 г. представляется весьма сомнительным стремление завершить работу автора воспоминаний, не будучи уверенным в правильности своих действий. Исходя из этого убеждения при составлении нашего издания решительное предпочтение отдавалось частям воспоминаний, вышедшим при жизни Добужинского, а также его рукописным материалам, которыми располагал составитель. Однако обойтись только этим оказалось невозможным, и поэтому ряд текстов перепечатывается из книги 1976 г. Фрагменты воспоминаний, включенные Е. Е. Климовым в ранее опубликованные Добужинским очерки, даются в разделе «Дополнения». Кроме того, в книгу включены «Воспоминания об Италии», очерки о Баксте, Гржебине и Кустодиеве, напечатанные в различных изданиях 20—30-х годов, а также рассказ о Нарбуте, публикуемый впервые. При составлении книги важно было не допустить повторений, которые встречаются в авторских текстах; это потребовало некоторых сокращений.

В расположении материала составитель не стремился достичь недостижимого — строгой последовательности изложения. Хронологический же принцип по возможности выдержан. Иногда отдельные воспоминания объединены в один очерк, связанный темой, например «Гимназия» или «В Петербурге». Некоторые воспоминания потребовали их внутреннего разделения с подзаголовками («О Художественном театре», «Петербургский университет»). Изредка составитель допускал перекомпоновку текста, если это диктовалось самим содержанием мемуаров. В частности, учитывая огромное место театра в жизни художника, составитель счел необходимым сосредоточить все рассказы Добужинского о его детских увлечениях театром, помещенные в книге 1976 г. в трех очерках. Включение рассказов о художниках потребовало нового раздела «Воспоминания о художниках». Эти и подобные действия основывались на том соображении, что организация книги 1976 г. отнюдь не является делом автора воспоминаний. При этом составитель руководствовался стремлением с наибольшей четкостью и желанием связать мемуары Добужинского с его изобразительной творческой деятельностью.

Современная искусствоведческая наука за последние двадцать лет сделала очень много в изучении русского искусства, культуры и художественной жизни конца XIX—начала XX в. Издано множество книг и статей, посвященных как общим вопросам культурной жизни этого времени, так и творчеству отдельных художников. Успехи советских историков искусства в значительной мере снимают необходимость развернутых комментариев по поводу различных событий художественной жизни.

«Воспоминания» Добужинского содержат множество имен, названий журналов и газет, комментирование которых превратило бы примечания в своего рода справочник и сильно увеличило бы их объем. Учитывая издания различных словарей, возросшую

культуру читательского круга, на который рассчитана эта книга, и умение пользоваться всеми этими пособиями, решено было отказаться от подобных комментариев. Таким образом, в задачу примечаний не входит сообщение читателю дополнительных сведений или подробностей, касающихся различных областей знания; цель примечаний ограничивается лишь разъяснением неясных мест, без чего чтение «Воспоминаний» было бы затруднительным.

Впрочем, это условие распространяется только на то, что не имело достаточно глубокой связи с жизнью и творчеством Добужинского. Люди, составлявшие окружение художника или влиявшие на него своим творчеством, различные издания, на которых воспитывался Добужинский или принимал в них участие, события в семейной жизни и художественном мире, которые так или иначе затрагивали художника или отражались в его творчестве, — все это находит в примечаниях необходимый отклик. Особенно подробно комментируются события личной жизни Добужинского и его творчества. В этих случаях в примечания вводятся цитаты из писем художника того времени, о котором он вспоминает в данном очерке. Письма существенно дополняют воспоминания конкретными сведениями и по части фактов, и по части характеристик, взглядов, отношений художника, но этим их ценность не ограничивается. Письма вносят ощущение достоверности, в значительной мере помогая воспринять мемуары как документ эпохи, нередко подтверждая исключительную память художника и тем увеличивая доверие читателя к автору, а иногда корректируя сведения.

Примечания автора «Воспоминаний» даются постранично и обозначаются звездочкой с цифрой; переводы помечаются звездочками; комментарии, вынесенные за тексты воспоминаний, обозначаются цифрами, в каждом очерке их нумерация начинается сызнова. Иностранные тексты просмотрены Ю. С. Памфиловым и З. Д. Стчинским.

Редколлегия серии «Литературные памятники», составитель и редактор приносят глубокую благодарность Ростиславу Мстиславовичу и Всеволоду Мстиславовичу Добужинским за помощь в работе по подготовке к изданию книги «Воспоминаний».

ПЕТЕРБУРГ МОЕГО ДЕТСТВА
(с. 5)

Печатается по машинописной копии с авторской правкой. Собр. *Г. Ч.*

Опубликовано: Новый журнал, 1949, кн. 21; *Добужинский*, с. 24—42. По отношению к машинописной копии текст перекомпонован и сильно сокращен; Панорама искусств, М., 1982, № 5, с. 116—145. Вступительная статья и примечания Г. И. Чугунова. Кроме последней публикации, все опубликованные тексты этого очерка, как и всех последующих, печатались без примечаний.

1 *Памяти моего отца.* — Добужинский Валериан Петрович (1842—1920) — генерал-лейтенант. В начале 900-х годов вышел в отставку, в 1915 г. вновь поступил на действительную службу, заняв пост начальника артиллерии Двинского округа. Основатель литовского Общества охраны старины и один из основателей литовского Общества друзей науки.

2 *...в доме Михайловского артиллерийского училища.* — Теперь — Высшее артиллерийское училище, находится на Арсенальной набережной около Литейного моста.

3 *Перед моими окнами были запасные пути... вокзала...* — В те годы Финляндский вокзал занимал теперешнюю площадь Ленина и выходил к Неве.

4 *...пепел ... освещался заходящим солнцем...* — Явление, о котором вспоминает Добужинский, наблюдалось в различных странах северного полушария и обычно связывалось с извержением вулкана на острове Кракатау (Индонезия) в 1883 г.

5 *...я приставал с вопросами к своей няне.* — Белякова (с 1911 г. Иванова) Мария Осиповна (1857—ок. 1930) — няня Добужинского. Художник всю жизнь поддерживал с ней теплые отношения и оказывал материальную и иную помощь. Уже будучи в Западной Европе, он посылал ей деньги, а когда снабжал художественными материалами своих ленинградских знакомых (Г. С. Верейского, А. Я. Головина и других), то обычно просил возместить стоимость, передав деньги няне (см., напри-

мер, письмо Ф. Ф. Нотгафту от 6 октября 1928 г. из Дюссельдорфа. — Сектор рукописей *ГРМ*, ф. 117, ед. хр. 44, л. 27). Об отношении Добужинского к М. О. Беляковой, которая была также и его кормилицей, красноречиво говорит его реакция на «отставку» няни: «Вот что главным образом имело влияние на мой характер, — писал он отцу, — это нянина отставка [. . .] сколько мне пришлось тогда пережить [. . .] разнообразных чувств и мыслей по этому поводу [. . .] ты и не подозревал, какие душевные бури я, тогда мальчишка, переживал, не высказывая ничего никому. . . Видя собственное бессилие (но я не озлобился, во мне слишком много сердца, а иногда, если хочешь, и такта), я стал скрытным и энергии душевной в себе развить не мог особенно. Вообще это обстоятельство сыграло большую роль в моей душевной жизни [. . .] благодаря сей причине, я стал заглядывать внутрь себя, словом, начался так называемый самоанализ. . .» (Письмо от конца апреля 1899 г. из Одессы. *ГРБ*, фонд М. В. Добужинского). Надо также сказать, что Добужинский с раннего детства жил с отцом, вдалеке от матери (см. с. 372, примеч. 10), и М. О. Белякова в какой-то мере заменила ему мать. Это обстоятельство, безусловно, сыграло важную роль в формировании чувства Добужинского к своей няне.

6 *. . . на нашу Симбирскую улицу. . .* — Теперь ул. Комсомола.

7 *. . . дом был выстроен в 1820-х годах.* — Добужинский ошибается: здание построено в середине XIX в., уже после смерти А. А. Аракчеева.

8 *. . . по тихой. . . Выборгской стороне к Арсеналу.* — Здание бывшего Арсенала расположено на углах ул. Комсомола и Арсенальной.

9 *. . . белые колонны далекой Биржи. . .* — Теперь в здании Биржи разместился Центральный Военно-Морской музей.

10 *. . . понтонный Троицкий мост. . .* — Понтонный мост действовал до 1897 г., когда был построен существующий (теперь Кировский) мост.

11 *. . . по Захарьевской улице. . .* — Теперь ул. Каляева.

12 *. . . по Знаменской. . .* — Теперь ул. Восстания.

13 *. . . около Окружного суда. . .* — Здание Окружного суда не сохранилось. Добужинский изобразил его в одной из своих литографий (см.: Петербург в 1921 году. Пг., 1922).

14 *. . . загадочный . . . дворец против Симеоновской. . .* — Теперь ул. Белинского. Имеется в виду дом 42 по Литейному пр. — бывший особняк графини де Шово, перешедший затем ее племяннику кн. Ф. Ф. Юсупову. Глухое предание связывало это здание с повестью Пушкина, поэтому его называли иногда «домом Пиковой дамы». Теперь в этом здании Центральный лекторий.

15 *. . . дом . . . с . . . арабскими надписями.* — Имеется в виду дом № 24 по Литейному пр. (угол ул. Пестеля). Один из строителей этого здания, А. К. Серебряков, был в Испании и, скопировав религиозные изречения мавров, нанесенные на дворце-крепости в Альгамбре, воспроизвел некоторые из них на металлических входных зонтиках дома Мурузи (не сохранились).

16 *. . . проходя мимо артиллерийского управления. . .* — Артиллерийское управление располагалось в сохранившихся двух зданиях по Литейному пр. на углах набережных Робеспьера и Кутузова.

17 *. . . заходили в маленькую, изящную Сергиевскую церковь. . . или в Спасо-Преображенский собор.* — Церковь Сергия Радонежского находилась на Сергиевской ул. (теперь ул. Чайковского), здание не сохранилось. Спасо-Преображенский всея гвардии собор, в котором впоследствии венчался Добужинский, расположен в конце ул. Пестеля. Построенный в 1829 г. архитектором В. П. Стасовым, собор воспринимался как памятник победы в русско-турецкой войне 1828—1829 гг., в ознаменование которой был окружен оградой из трофейных турецких пушек.

18 *. . . Большая Морская. . .* — Теперь ул. Герцена.

19 *. . . на угол. . . Троицкой. . .* — Теперь ул. Рубинштейна.

20 *. . . к Николаевскому вокзалу. . .* — Теперь Московский вокзал.

21 *. . . все это оживляло и красило картину петербургской жизни!* — В 1909—1910 гг. Добужинский выполнил большую серию работ под общим названием «Типы Петербурга», куда вошли все персонажи, о которых рассказывает художник. Почти все эти акварели были изданы в открытках издательством Общины св. Евгении. Подобные серии неоднократно возникали в творчестве петербургских художников начала

XIX в., например К. И. Кольмана, А. О. Орловского. Почти одновременно с «Типами Петербурга» в творчестве художника возник цикл рисунков «Типы города (Гримасы города)», например «Шарманщик» (1908), «Безногий» (1909), «Горбун» (1909). Появление этих серий было связано с временным охлаждением Добужинского к петербургскому пейзажу (см. с. 218). Рисунки цикла «Типы Петербурга» вдохновили Б. М. Кустодиева на серию подобных же работ, исполненных в 1910-е годы и хранящихся главным образом в Музее-квартире И. И. Бродского (Ленинград).

22 *...художники особенно любили подчеркивать эти забавные сочетания... столичный франт и возница-деревенщина.* — Замеченная Добужинским черта была характерна для большинства пейзажистов начала XIX в., например Б. Патерсена, К. П. Беггрова, И. А. Иванова (см.: Пушкинский Петербург. Л., 1974).

23 *...его канцелярия помещалась на углу набережной и Литейного...* — Отец художника служил тогда в Артиллерийском управлении.

24 *...заманчивые декалькомани.* — Имеются в виду различные переводные изображения для детей, изготовленные специальным полиграфическим способом, который называется декалькомания.

25 *...они начались со «Степки-Растрепки»... и «Bibliothèque rose»...* — «Степка-растрепка» — чрезвычайно распространенная в России детская книга, переведенная с немецкого (в оригинале — «Неряха Петер»). О ней, как и о некоторых других книгах, упоминаемых Добужинским, см.: *Бенуа*, т. 1, с. 222—231. «*Bibliothèque rose*» — сборники, издаваемые французским издательством Ашетт для детей и юношества. Основателем серии была французская писательница де Сегюр, дочь графа Растопчина, московского губернатора в 1812 г.

26 *Бенуа* Александр Николаевич (1870—1960) — крупнейший художественный деятель начала XX в., график, театральный художник, живописец, критик и историк искусства, режиссер, музейный деятель, один из основателей и руководителей «Мира искусства» и одноименного журнала. Ближайший друг и один из учителей Добужинского. Автор «Моих воспоминаний» (М., 1980). Часто писал о творчестве Добужинского. О Бенуа см. также с. 206—208.

27 *Матэ* Василий Васильевич (1856—1917) — гравер, педагог. Добужинский учился у него офорту (1901—1902). О нем см. с. 185.

28 *...на Караванной.* — Теперь ул. Толмачева.

29 *...перспективы Фурштадтской* — Теперь ул. Петра Лаврова.

30 *...ныряя под... Николаевский.* — Теперь мост лейтенанта Шмидта.

31 *...ездили навестить ... одного моего дядю.* — Софийский Федор Тимофеевич (1854—1883) — юрист, занимался лингвистикой, естественными науками, а также переводил с европейских языков.

32 *...моей любимой тети Кати.* — Маклакова Екатерина Петровна (1845—1917) — тетя М. В. Добужинского по отцу.

33 *Ее муж был ... свитским генералом...* — Маклаков Георгий Константинович (1839—1896), генерал-лейтенант, причисленный к свите императора, что было характерно для командиров гвардейских полков.

34 *...Забалканского проспекта...* — Явная описка: не Забалканский (теперь Московский), а Измайловский пр.

35 *...мой двоюродный брат Саша...* — Маклаков Александр Георгиевич (1873—1940). Умер в Париже.

36 *...мимо Константиновского училища...* — Сейчас в этом здании располагается Ленинградское высшее артиллерийское командное ордена Ленина Краснознаменное училище им. Красного Октября.

37 *...на широкой 1-й роте...* — Теперь 1-я Красноармейская ул.

38 *...около моего любимого собора...* — Имеется в виду Троицкий собор, возведенный в 1827—1835 гг. В. П. Стасовым. Добужинский неоднократно изображал собор в своих произведениях, например «Троицкий собор» (1901—1902), «Петербург. Троицкий собор. Конка» (1903).

39 *...жил и «папин папа»...* — Добужинский Петр-Александр Осипович (1814—1887) — тайный советник; служил в военном министерстве. О нем см. с. 53—59.

40 *...прямую линию Вознесенского проспекта.* — Теперь пр. Майорова.

41 ...*ни дяди Гоги...* — Софийский Георгий Тимофеевич (1850—1913) — артиллерийский полковник, участник русско-турецкой войны 70-х годов XIX в.

42 ...*другу моего детства, Сташе...* — Добужинский Евстафий Евстафиевич (1874—1919) — юрист; двоюродный брат М. В. Добужинского.

43 ...*дяди Евстафия...* — Добужинский Евстафий Петрович (1840—1904) — военный врач, хирург. Окончил Военно-Медицинскую академию в Петербурге, доктор медицины, автор ряда научных трудов (в том числе по ветеринарии). Старший врач гвардии Преображенского полка.

44 ...*угол Ямской улицы...* — Теперь ул. Достоевского.

45 ...*уже с Цепного моста...* — Цепной мост перекрывал Фонтанку и находился на месте теперешнего моста Пестеля. В 1908 г. был разобран за ветхостью.

46 ...*даже раньше, с Пантелеймоновской...* — Теперь ул. Пестеля.

47 ...*храбрый «Белый генерал»...* — Имеется в виду генерал М. Д. Скобелев (1843—1882), герой русско-турецкой войны.

48 *Лейферт* Абрам Петрович (1830—1897) — петербургский антрепренер, владелец балаганного театра «Развлечение и польза», а также театрально-костюмерной мастерской, выдававшей костюмы напрокат. Его племянница Е. А. Лейферт училась у Добужинского в Центральном училище технического рисования (Штиглица) в конце 10-х годов.

Малафеев Василий Малафеевич, купец 2-й гильдии, владелец театрального балагана в Петербурге, основной конкурент А. П. Лейферта.

49 *Из папиного чтения «Откуда пошла русская земля и как стала быть»...* — См.: *Разин А., Лапин В.* Откуда пошла русская земля и как стала быть. СПб.; М., 1878. В книге около 50 рисунков Н. Д. Дмитриева-Оренбургского (1838—1898), живописца, графика, педагога; см. также примеч. 10, с. 383.

50 ...*балаганы были переведены на Пески...* — Район Песков занимал место от теперешних Советских улиц до Невы.

51 ...*потом на Семеновский плац...* — Семеновский плац находился рядом с казармами Семеновского полка, в районе теперешнего Театра юных зрителей.

52 ...*на Конногвардейском бульваре...* — Теперь бульвар Профсоюзов.

53 ...*по длинному Кронверкскому проспекту...* — Теперь пр. Максима Горького.

54 ...*сад Медицинской академии.* — Теперь Военно-Медицинская академия им. С. М. Кирова.

55 ...*мой дядя Федя...* — Добужинский Федор Петрович (1847—1921) — юрист, судебный следователь по особо важным делам.

56 ...*на родных сестрах, тете Асе и тете Саре.* — Добужинская Таисия Васильевна (1861—?) и Павлова Серафима Васильевна (1859—1947), урожденные Карчевские.

57 ...*с Нижегородской улицы...* — Теперь ул. Лебедева.

58 ...*пришла на ум сказка Андерсена.* — Имеется в виду «Старый дом».

59 ...*после двухлетней жизни ... за границей...* — Имеется в виду пребывание художника в мюнхенских школах А. Ашбе и Ш. Холлоши. Об этом см. с. 146—166.

60 ...*я ... принял ... в этом движении очень большое участие.* — Старым Петербургом среди мирискусников особенно увлекались Е. Е. Лансере, А. Н. Бенуа, А. П. Остроумова-Лебедева, С. П. Яремич и М. В. Добужинский, а также историк Петербурга и его пригородов В. Я. Курбатов. Некоторые из них, в том числе Добужинский, вошли в Общество архитекторов-художников и вели активную работу по сохранению памятников прошлого. Они же были в числе инициаторов создания Общества защиты и сохранения старины (1911).

61 ...*я постарался ... запечатлеть его ... облик.* — Добужинский имеет в виду две акварели «Из жизни Петрограда в 1920 году» (*ГРМ*, 1920), а также серию автолитографий, большинство из которых были объединены в альбом «Петербург в 1921 году». Жизнь тех лет в Петрограде была слишком сурова, не хватало средств и людей для того, чтобы поддерживать сады, парки, улицы в том порядке, какой они заслуживали. В Добужинском, мучительно влюбленном в этот город, духовно связанном с ним творческими свершениями, новый, незнакомый вид города будил горькие чувства. И все же едва ли можно счесть справедливыми последние фразы воспоминаний художника хотя бы уж потому, что до конца своих дней он неколебимо сохранил любовь к Петербургу, ставшему Ленинградом. Доказательством тому служат десятки произведений, выполненных по старым зарисовкам, воспоми-

наниям или по воображению в 20—40-х годах. Его мемуары свидетельствуют о том же. Особенно значительны работы о блокадном Ленинграде, созданные в 1942—1943 гг. усилием творческого воображения (о них см. с. 337). Интересно отметить, что именно в то время, когда художник писал эти произведения, в осажденном Ленинграде состоялась выставка «Ленинград в изображении художников», где был представлен и Добужинский (см.: Петербург—Ленинград. Выставка к 240-летию города. — Ленингр. правда, 1943, 30 мая).

МОИ ДЕТСКИЕ ЧТЕНИЯ, МУЗЫКА И РИСОВАНИЕ
(с. 23)

Печатается по машинописной копии с авторской правкой. Собр. *Г. Ч.*

Опубликовано: *Добужинский*, с. 77—80, 105—113. Текст по сравнению с машинописной копией перекомпонован.

1 ...*прелестные старинные иллюстрации Педерсена...* — С рисунками датского художника Уильяма Педерсена (1820—1859) сказки Андерсена в России выходили неоднократно в различных петербургских издательствах, например К. Плотникова (1871, 1876, 1880) или «Северно-русской книжной торговли» (1877, 1880, 1883).

2 ...*рассказы ... с прелестными иллюстрациями Бертайля...* — См.: *Готорн Натаниель.* Книга чудес: Рассказы для детей (из мифологии): В 2 т. М., 1889. *Берталь* (д'Арну Шарль Альберт, 1820—1883) — французский график.

3 ...*где были недурные иллюстрации.* — Обе книги (первая в 2 т.), неоднократно переиздававшиеся, содержат около 800 иллюстраций — фотографий, воспроизведений скульптуры и гравюр.

4 ...*в ... книжке... были очень мне нравившиеся тонкие рисунки Флаксмана и прекрасная гравюра...* — См.: *Гомер.* Илиада. СПб., 1861. Книга содержит 24 перовых рисунка (по одному к каждой песни) чрезвычайно популярного в XIX в. английского графика, скульптора и педагога Джона Флаксмана (1755—1826). Гравюра, о которой вспоминает Добужинский, была нарезана Н. И. Уткиным.

5 ...*«Путешествие в древнюю страну пирамид» Оппеля, где мне впервые открылся целый мир Египта.* — Точнее: *Оппель Карл.* Чудеса древней страны пирамид: Географические, исторические и бытовые картины Древнего Египта в период его процветания и упадка: В 2 ч. СПб., 1883. В книге 170 иллюстраций, большинство из которых — прорисовки скульптурных и живописных памятников.

6 ...*имя храброго и удалого князя.* — Имеется в виду Мстислав Мстиславович, князь Торопецкий, Новгородский и Галицкий (конец XII—первая четверть XIII в.), прозванный за храбрость и талант полководца Удалым.

7 ...*я тогда видел картину Васнецова «Поле битвы».* — Картина Виктора Михайловича Васнецова (1848—1926) называется «После побоища Игоря Святославовича с половцами» (1880, *ГТГ*).

8 ...*благодаря двум моим дядям...* — Имеются в виду Ф. Т. и Г. Т. Софийские.

9 ...*подпевал на клиросе нашей церкви.* — Речь идет о Михайловской церкви (не сохранилась), где служил дед художника Т. Е. Софийский.

10 *Вероятно, но заочному совету моей мамы...* — Добужинская Елизавета Тимофеевна (1848—1919) — оперная и камерная певица, работала в основном в провинциальных труппах, главным образом в труппе П. М. Медведева (1837—1906), одного из крупных прогрессивных деятелей русского театра (с 1901 г. ставшего главным режиссером Александринского театра).

В 1879 г. родители Добужинского разошлись, когда их сыну не исполнилось и пяти лет. Елизавета Тимофеевна пела в различных провинциальных театрах до 1884 г., а затем поселилась в крохотном имении И. В. Михина, который пел с нею в одной труппе. Елизавета Тимофеевна переписывалась с В. П. Добужинским и участвовала в решении наиболее важных вопросов, касающихся будущего их сына. После 1893 г. она регулярно виделась с М. В. Добужинским и, без сомнения, повлияла на формирование его вкусов, главным образом в области музыки. О ней см. с. 306—307, а также примеч. 5, с. 368.

11 *...школа Kuhlau...* — Немецкий композитор Фридрих Кулау, работавший в первой трети XIX в., активно включал в свои произведения народные темы и мелодии и стремился к созданию национального колорита в музыке.

12 *С отъездом же из Петербурга...* — В Кишинев в 1887 г.

13 *Добужинский Осип Егорович* (Иозеф Георгиевич, 1783—1869) был смотрителем Петровичевского провиантского магазейна 9-го класса; с 1825 г. — титулярный советник; в 1838 г. асессор, был смотрителем Киевского военного госпиталя. В 1843 г. получил офицерский чин. Вышел в отставку надворным советником.

14 *...два брата моей мамы, Миня и Коля.* — *Софийский* Михаил Тимофеевич (1873—1917) — артиллерийский офицер; *Софийский* Николай Тимофеевич (ок. 1861—?).

15 *Эти рисунки теперь перед моими глазами.* — Меньшая часть детских рисунков хранится в *ГРМ* и *ГРБ*, бóльшая — в *С. н.*, Париж.

16 *Доре* Гюстав (1832—1883) — французский график, живописец, гравер, скульптор. Один из любимых художников Добужинского.

17 *...я начал рисовать во время... путешествия на Кавказ...* — Несколько «кавказских» рисунков находится в *ГРМ*. Там же, в также в *ГРБ* хранятся рисунки 80-х годов, исполненные в Новгороде.

18 *...бездарный период беспомощности и робости...* — Зарубежные и русские исследователи детского творчества (К. Кершенштейнер, К. Бюлер, В. М. Бехтерев, А. В. Бакушинский и др.) считают, что эта «самокритика», о которой говорит Добужинский, а точнее, появление нового отношения к искусству является закономерным процессом и имеет своей основой формирование логического восприятия мира.

19 *...«История искусства» Гнедича появилась ... в 1890-х годах.* — Добужинский ошибается, см.: *Гнедич П. П.* История искусств. СПб., 1885.

20 *...особенно меня забавляла — «Фома-музыкант и Ерема-поплюхант».* — Речь идет о лубке под названием «Прохор да Борис да Фомушка с Еремой», на котором два изображения, о втором из них и говорит Добужинский. Лист описан Д. А. Ровинским (Русские народные картинки. СПб., 1881, т. 1, с. 436), воспроизведен в его же «Атласе» (СПб., 1881, № 205).

21 *...лишь в зрелом возрасте стало вновь воскресать по-новому.* — Впервые способность видеть «двойные образы» проявилась в творчестве художника в 1906 г. в рисунках для рассказа А. М. Ремизова «Крепость» (Адская почта, 1906, № 2). Используя тот же прием, Добужинский исполнил серию иллюстраций к сказке Ремизова «Морщинка» (СПб., 1907).

22 *...Музея Александра III ... еще не существовало...* — Русский музей императора Александра III был открыт в 1898 г.

23 *Роза Сальватор* (1615—1673) — итальянский живописец, гравер, поэт, актер, музыкант.

24 *...дом Бенардаки ... где бывали Передвижные выставки.* — Дом петербургского купца и откупщика Бенардаки (Невский, 86) впоследствии был куплен княжной Юсуповой. Сейчас в нем располагается Дом работников искусств им. К. С. Станиславского и Всероссийское театральное общество. В доме Бенардаки состоялись три выставки Товарищества передвижных художественных выставок: в 1881, 1884 и 1885 гг. По-видимому, речь идет о двух последних выставках, на которых мог быть Добужинский. 12-я выставка Товарищества 1884 г. была весьма значительна по своему составу. Репин выставил картину «Не ждали» и портреты В. В. Стасова, И. Н. Крамского, П. М. Третьякова, И. С. Тургенева; Суриков — «Огородника»; Ярошенко — портреты Г. И. Успенского, П. А. Стрепетовой и картину «Причины неизвестны»; Левитан — «Вечер на пашне». На выставке 1885 г. Репин экспонировал картину «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 г.» и несколько портретов, В. Маковский — огромную серию работ на малороссийские темы, Шишкин — «Сосновый лес», Суриков — ряд подготовительных работ к картине «Итальянский карнавал», Поленов — около ста пейзажей и этюдов, сделанных во время его путешествия в Палестину.

25 *Вахтер* Екатерина Карловна (Александровна) (1860—?) — график, живописец, педагог Рисовальной школы Общества поощрения художеств (1882—1914).

26 *...моего любимого журнала...* — Журнал «Über Land und Meer» издавался с 1859 по 1914 г. Помимо юмористических рисунков В. Буша, К. Штауберга, Е. Марбауфера и других, в журнале печатались гравированные картины немецких худож-

ников, едва ли выше уровня тех работ, которые воспроизводились в журнале «Нива».
27 ...*все оставалось в рамках самого унылого шаблона.* — Об отношении Добужинского к методам тогдашнего преподавания в русских художественных заведениях см. с. 149—150.

НАША ПЕТЕРБУРГСКАЯ КВАРТИРА

(с. 33)

Печатается по кн.: *Добужинский*, с. 62—70. В публикуемый текст добавлены отрывки из очерка «Мать. Жизнь с отцом в Петербурге» (Там же, с. 19—21).

1 ...*на Николаевскую...* — Теперь ул. Марата.
2 *Брож* Карел (Карл) Осипович (1836—1901) — график, работал в журналах «Всемирная иллюстрация», «Русская старина», «Нива», «Север».
3 *Буш Вильгельм* (1832—1908) — немецкий график, живописец и поэт. Его книги и книги с его рисунками были весьма известны и любимы в странах Европы.
4 *Оберлендер* Адольф (1845—1923) — немецкий график.
5 ...*два листа из серии «Münchener Bilderbogen»...* — «Мюнхенские иллюстрированные листы», выходившие в издательстве «Браун и Шнейдер», имели широкое распространение в Европе.
6 ...*я сызмала любовался лубочной картинкой в красках — бомбардировка Соловецкого монастыря...* — В 1854 г. во время Крымской войны несколько английских кораблей обстреляли Соловецкий монастырь. В том же году был исполнен лубок (гравюра на металле) под названием «В Белом море бомбардировка Ставропигиального первоклассного Соловецкого монастыря», вскоре появилось еще несколько вариантов. В 1871 г. Е. Яковлев перевел эту гравюру на литографию, издававшуюся большими тиражами в 70—80-х годах с раскраской от руки акварелью. Вероятно, о таком оттиске, называвшемся «Нападение англичан на Ставропигиальный Соловецкий монастырь», и идет речь.
7 ...*переписал письмо Толстого Златовратскому.* — В Полном собрании сочинений Л. Н. Толстого (в 90 т.) существует лишь одно его письмо к Н. Н. Златовратскому от 20 мая 1886 г. (см. т. 63, с. 352, 353), но в нем говорится исключительно о литературных делах.
8 *«Потерянный и возвращенный рай» Мильтона был полон... чудесных гравюр.* — См.: *Мильтон Джон.* Потерянный и возвращенный рай [1878]. В книге 50 гравюр Г. Доре.
9 ...*я не мог наглядеться на тонкие английские гравюры в романах Вальтер Скотта...* — Во второй половине XIX в. в России часто издавали В. Скотта, причем во многих книгах наряду с обычными воспроизведениями (с клише) помещались несколько оригинальных гравюр на стали. Например, см.: *Вальтер Скотт.* Айвенго. СПб., 1874.
10 ...*книга была издана при Екатерине с французскими гравюрами.* — Имеется в виду «Зрелище природы и художеств» в 6 ч. (СПб., 1784—1786). Каждая часть состоит из 48 небольших статей, посвященных ремеслам, животному миру, явлениям природы и т. д., с гравюрой к каждой части, отпечатанной с досок.
11 *Микешин* Михаил Осипович (1836—1896) — скульптор, график, живописец. Автор ряда памятников — Богдану Хмельницкому в Киеве, Екатерине II в Петербурге, «Тысячелетие России» в Новгороде и др.
12 ...*задатки будущих моих «эклектических вкусов»?* — Добужинский, по-видимому, имеет в виду разнообразие своих творческих интересов. По этому поводу он писал С. М. Маковскому в 1923 г.: «Вначале — любовь к филигранной работе, тоненькой линией... (В рисунке с натуры и в акварели я невольно следовал за Алек[сандром] Бенуа — его нервной и заполненной линией и акварельными приемами). Все это происходило с разными вариациями и отклонениями до 1914 г. Здесь, наверное, перелом. Тянет к прямым линиям, геометричности, скажем, к «кубизму» [...] линия больше подчинялась воле [...] усиленно рисовал с натуры и увлечение Дюрером и Альтдорфером — я в сем нахожу склонность к почерку, беглой и свободной

линии... Разлада в этом внутри себя не нахожу...» (*ГРБ*). Еще более откровенно Добужинский писал тому же Маковскому (?) около 1940 г.: «Теперь я часто перебираю мои работы, делаю порядок, сортирую и все не могу найти „системы“, явно, что от „реализма“ меня тянет (и давно уже, еще в П[етербурге], примерно с 1915 [года], а то и раньше) к абстракции (ужасное слово!). Но Вы поймете, в чем дело. В сущности, я мог бы сделать две совершенно разные выставки, но и то и другое во мне сидит одновременно, что мало объяснимо, т. е. могу от самых моих „левых“ вещей возвращаться, так сказать, к „Месяцу в деревне“ (и с удовольствием)» (*С. н.* Париж, ксерокопия — в собр. *Г. Ч.*).

НОВГОРОД
(с. 40)

Печатается по машинописной копии с авторской правкой. Собр. *Г. Ч.*
Опубликовано: Новый журнал, 1947, кн. 15; *Добужинский*, с. 43—54.

1 *...мы с няней уезжали к дедушке и бабушке...* — Софийский Тимофей Егорович (1818—1893) — священник Михайловской градской церкви в Новгороде. Софийская Наталья Федоровна (1829—1895).
2 *...к нашей древней Прусской улице.* — Теперь ул. Желябова.
3 *Все хозяйство лежало на бабе Дуне...* — Софийская Евдокия Егоровна (1816—1894) — сестра Т. Е. Софийского.
4 *«Пчелка златая...»* — Старинный романс (И. А. Козловского) на слова Г. Р. Державина.
5 *...моего друга детства...* — Имеется в виду М. Т. Софийский.
6 *...Владимирский крест и медаль за турецкий поход 1877 года.* — Т. Е. Софийский был также награжден орденом св. Анны.
7 *...третий из моих новгородских дядей — Тима.* — Софийский Тимофей Тимофеевич (1864—1894).
8 *Фотий* (в миру — Спасский Петр Никитич, 1792—1838) — архимандрит, игумен Юрьева монастыря под Новгородом.
9 *...улица вела к Сенной площади...* — Теперь Колхозная пл.
10 *...соседней Чудинской улицы...* — Теперь ул. Розы Люксембург.
11 *...о новгородских «долбежниках»...* — Прозвище новгородских плотников.

ДЕТСКИЕ ПУТЕШЕСТВИЯ
(с. 49)

Печатается по тексту, опубликованному в кн.: *Добужинский*, с. 71—76, с незначительным сокращением.

1 *...поехал... один ... в Озерки.* — Тогда — пригород Петербурга; теперь это место вошло в черту города.
2 *...отец мне показывал и стенную живопись, которая меня не тронула.* — Храм Христа Спасителя расписывали многие художники, в том числе П. В. Басин, Ф. А. Бруни, В. В. Верещагин, А. Т. Марков, К. Е. Маковский, Г. И. Семирадский, В. И. Суриков. В скульптурном оформлении собора участвовали П. К. Клодт, А. В. Логановский, Н. А. Рамазанов, Ф. П. Толстой. Несмотря на такие значительные силы, художественное убранство храма не стало событием в искусстве, причиной чего явился глубокий упадок русской монументальной живописи, наблюдавшийся во второй половине XIX в.

ДЕДУШКА
(с. 53)

Печатается по тексту, опубликованному в кн.: *Добужинский*, с. 81—90.

1 ...*в доме Лобанова-Ростовского.* — Дом Лобанова-Ростовского расположен напротив Исаакиевского собора, выходит на Адмиралтейский проспект и проспект Майорова.

2 ...*они фигурируют в «Медном всаднике».* — Добужинский имеет в виду строки Пушкина:

С подъятой лапой, как живые,
Стоят два льва сторожевые.

3 ...*рядом со стрелявшим в него Соловьевым...* — Покушение в Летнем саду было совершено 4 апреля 1866 г. не Соловьевым, а Д. В. Каракозовым (1840—1866), членом московского народнического кружка «ишутинцев»; А. К. Соловьев (1846—1879), революционер-народник, пытался убить Александра II на Дворцовой площади 2 апреля 1879 г.

4 ...*любил разглядывать большую польскую книгу «Księga Swiata...* — см. Księga Swiata [в 2 ч.]. Warszawa, 1863. Книга содержит популярные рассказы о природе, животном мире, архитектуре и искусстве Италии, Англии, Индии и других стран. Кроме гравированных видов городов и животных, в ней есть воспроизведения живописных произведений (Корреджо, Мурильо и других художников), а также портреты выдающихся людей.

5 ...*пока Зина не поступила в институт, а Петруша в корпус.* — Добужинская Зинаида Петровна (в замужестве — Дитмар; 1858—после 1934) — сводная тетя Добужинского по отцу. Добужинский Петр Петрович (1862—1903) — служащий Николаевской ж. д.; сводный дядя Добужинского по отцу.

6 *Мы, Добужинские, не аристократы, но очень старого рода литовских дворян...* — В сохранившихся записках П. О. Добужинского говорится: «Генеалогическое дерево наше, хотя и небогатое фруктами, начинается с язычника, чистокровного литвина Януша. Возведены в дворянство с мещанства королем польским с гербом «Правдине (Pravdzine)». (*ГРБ*). Родословная, составленная Добужинскими, основателем рода указывает некоего Петра, относительно которого существует дата — 1532 г. Родословная хранится в *С. н.* Париж, ксерокопия — в собр. *Г. Ч.*

7 *Документы ... говорят, что наш род... владел многими имениями...* — По другим сведениям (записки Добужинского, хранящиеся в *ГРБ*), род Добужинских владел только имением Добужи в Паневежеском уезде. О нем см. с. 315 и примеч. 7, с. 454.

8 ...*Эраст, брат моего отца...* — *Добужинский* Эраст Петрович (1845—1887?) — офицер.

9 ...*как было со времен Унии.* — Имеется в виду Люблинская уния 1569 г., когда Польша и Литва образовали одно государство — Речь Посполитую.

ДРУЗЬЯ ДЕТСТВА. ТЕАТР. «НАУТИЛУС»
(с. 59)

Печатается по тексту, опубликованному в кн.: *Добужинский*, с. 91—96, 98—104, с некоторой перекомпоновкой и небольшими сокращениями.

Часть текста под названием «Наутилус» была опубликована в парижской газете «Последние новости», 1929.

1 ...*стал появляться на моем горизонте загадочный «Савосов»...* — См. с. 308.

2 ...*С ним судьба меня столкнула в 1932 г...* — Добужинский ошибается: Ф. Васильев приехал в Литву в 1929 г. См. письмо Добужинского к Н. Н. Евреинову от 14 января 1930 г. из Каунаса (*ЦГАЛИ*, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 177, л. 4).

ГИМНАЗИЯ
(с. 70)

Печатается по тексту, опубликованному в кн.: *Добужинский*, с. 114—118, 121—168, 188—191 с небольшой перекомпоновкой текста и незначительными сокращениями.

ПОДГОТОВКА К ГИМНАЗИИ
(с. 70)

1 *...чинные и серьезные улицы... — Кабинетную.* — Точнее: Кабинетская, теперь — ул. Правды.

2 *1-я гимназия ... была на углу Ивановской...* — Теперь Социалистическая ул.

КИШИНЕВ
(с. 73)

3 *Добужинский* Игорь Валерианович (1884—1920) — офицер, сводный брат Добужинского.

4 *...в юности проявления сентиментальности я старался... скрывать... Позже боязнь прошла.* — Сентиментальность как черта характера Добужинского была присуща ему всю жизнь и заметно отразилась в его творчестве, особенно в тех его живописных, графических или театральных произведениях, так или иначе связанных с близкой его сердцу стариной, патриархальностью жизненного уклада.

5 *...я подсмотрел изображения «флагеллянтов»...* — Флагелланты (бичующиеся) — участники религиозного движения, направленного против католической церкви, в основе которого была идея искупления грехов посредством бичевания или самобичевания. Флагеллантство было распространено в Западной Европе в XIII—XIV вв.

6 *«...тебя бранить язык устанет».* — Добужинский цитирует стихотворение Пушкина 1823 г. «Из письма к Вигелю».

7 *Труцци* Максимилиано — представитель старейшей цирковой династии, выступавший в те годы в России. Чинизелли — известная в России цирковая семья, представитель которой — С. Г. Чинизелли — основал в Петербурге в 1877 г. цирк, здание его существует и поныне. Многие из этой семьи выступали с дрессированными лошадьми.

8 *Михин* Иван Васильевич (1845—после 1909) — оперный певец, работавший в провинциальных труппах; окончил Московский университет. *Добужинская* Нина Ивановна (1881—1921) — сводная сестра Добужинского по матери.

9 *Тартаков* Иоаким Викторович (1860—1923) — один из крупнейших артистов провинциальной русской оперы.

ПЕТЕРБУРГСКАЯ 1-Я ГИМНАЗИЯ
(с. 84)

10 *...поселились у дяди Федора Петровича, на углу... Кирочной улицы...* — Теперь ул. Салтыкова-Щедрина.

11 *Наши гимназические будни были оживлены в эту зиму «чудесным спасением 17 октября»...* — В этот день 1888 г. потерпел крушение поезд, в котором находился Александр III со всей своей семьей. Благодаря физической силе императора, а также особой конструкции вагона, где находилась царская семья, никто не пострадал.

12 *Голынский* Василий Андреевич (1854—1904) — живописец; педагог, преподававший в гимназиях провинциальных городов. Окончил Академию художеств; писал жанровые картины. Участвовал на выставках с 1887 г. В числе членов Товарищества передвижных художественных выставок не состоял.

13 *Мравина* Евгения Константиновна (1864—1914) — оперная актриса, драматическое сопрано.

14 *...однажды я один очутился у Большого театра, который уже стоял окруженный забором и был обречен на слом...* — Большой театр был возведен в 1783 г. Л. Ф. Тишбейном, перестроен в 1802—1805 гг. Тома де Томоном. В ночь на 1 января 1811 г. театр сгорел, но в 1818 г. был восстановлен с очень большими отклонениями. В 1890—1891 гг. театр был снесен, и на его месте построено здание Консерватории.

КАНИКУЛЫ В ОРАНАХ
(с. 88)

15 *Шагал* Марк Захарович (1887—1985) — живописец, монументалист, театральный художник, график, педагог. Был учеником Добужинского в «Школе Бакста и Добужинского» в Петербурге. В 1919 г. сменил Добужинского на посту директора Витебского художественно-практического института, ранее руководя в нем мастерской.

16 *Крашевский* Юзеф Игнаций (1812—1887) — польский прозаик-романист, написавший более ста романов на исторические темы Польши, а также Литвы и выступавший за национальное самоопределение этих народов. Издал несколько исторических сочинений, в том числе «Историю Вильны» (1840—1842), однако подобные работы основаны, как правило, на преданиях и не лишены вымысла; впоследствии выяснилось, что автор не знал по-литовски.

17 *...мне представлялось — вдруг ... покажется процессия вайделотов...* — Вайделоты — у прусов, у литовцев — вейделоты — жрецы-язычники, охранители священного огня и приносящие жертву Перкунасу (литовское название Перкуна); они назывались также жинисами, т. е. ведающими, ибо предсказывали будущее. Вейделоты занимали среднее место в жреческой иерархии: выше их были креве, кревейто и другие, ниже — вуршайты, сигонты и другие.

ВИЛЬНА
(с. 92)

18 *Дом наверно был XVIII в...* — Вильнюсский университет был основан в 1579 г. как Виленская академия. Здание, построенное в архитектурных принципах Ренессанса, датируется второй половиной XVI в. В дальнейшем университет расстраивался вплоть до первой четверти XIX в.

19 *...ведут ... подземные ходы ... к Трокскому замку.* — Точнее, к Тракайскому; замок расположен в 30 км от Вильнюса.

20 *Эта гора... напоминала о литовском сказании — «Железном волке» — пророческом сне полулегендарного героя Литвы.* — Имеется в виду легенда о Гедиминасе (?—1341), ставшем великим литовским князем в 1316 г. Он вел борьбу с немецкими рыцарями и нанес им ряд поражений; при нем Литовское княжество стало сильным государством, имевшим политические и экономические связи с крупными странами. Согласно легенде, во время ночевки на горе, ныне носящей его имя и стоящей в центре Вильнюса, ему приснилась железная волчица, повелевшая основать у этой горы город, что и было выполнено Гедиминасом.

21 *...языческий алтарь Знич...* — Неправильное название священного огня вейделотов («швента угнеле»), происшедшее от второго названия хранителей этого огня — жинисы.

22 *...с гербом Литвы — скачущим витязем с обнаженным мечом...* — С гербом Литвы связана большая исследовательская работа Добужинского. Результатом ее явилась книга, написанная художником, со многими иллюстрациями, в которой прослеживается мотив литовского герба, сохранявшийся многие века (см.: *Dobužinskis M.* Vytis. Kaunas, 1933).

23 *...по домам ходили... «три короля» — Каспар, Мельхиор и Балтазар...* — Волхвов, пришедших поклониться новорожденному Христу, которые упоминаются в Евангелии, предание превратило в царей, представлявших три расы человечества; еще более

поздние предания наделили их именами — Каспар, Мельхиор и Валтасар. От апостола Фомы они приняли христианство и стали проповедниками новой веры.

24 ...*на Антоколе, в предместье Вильны...* — В 50—70-е годы XX в. Вильнюс чрезвычайно вырос, и бывшее предместье — Антоколь (Antakalnis) превратился в один из центров города.

25 ...*появились у Леды двое щенков, — конечно, Кастор и Поллукс, как следовало по мифологии.* — Согласно античному мифу, Леда, жена спартанского царя Тиндарея, родила близнецов Кастора и Поллукса (диоскуров). Взаимная преданность близнецов стала олицетворением мужской дружбы.

ВТОРАЯ ВИЛЕНСКАЯ ГИМНАЗИЯ
(с. 97)

26 ...*запомнилось несколько отрывков из «Илиады», басня Эзопа «О мухах», немного строф из «Метаморфоз» Овидия и кое-что еще...* — Рассказывая о магнитофонных записях Добужинского, сделанных в его «последние месяцы жизни», младший сын художника В. М. Добужинский упоминает о том, что его отец прочитал «на память по-гречески одну из басен Эзопа» (письмо к Г. И. Чугунову от 4 апреля 1964 г. Собр. *Г. Ч.* Все упоминаемые в дальнейшем письма В. М. и Р. М. Добужинских к тому же адресату хранятся там же). Это может служить еще одним свидетельством удивительной памяти Добужинского.

27 *Каразин* Николай Николаевич (1842—1908) — график, гравер, много работал в книжной и особенно в журнальной иллюстрации; занимательность его рисунков часто переходила в анекдот, драматизм — в чувствительность. Типичный представитель русского иллюстративного искусства времени его упадка.

28 ...*шрифты и обложки книг, в огромном количестве мной нарисованные, что ... дало мне в области русской книжной графики имя.* — Добужинский стал активно работать в книжно-оформительской графике с 1906 г. и до середины 1910-х годов исполнил более ста обложек, кроме других книжных элементов. Его работы в этой области вместе с графическим творчеством других мирискусников, главным образом Е. Е. Лансере, а также Л. С. Бакста, К. А. Сомова и И. Я. Билибина, сыграли выдающуюся роль в развитии русской книжной графики первых десятилетий XX в. Их деятельность подняла культуру русской книги на необыкновенную высоту и определила на длительный исторический срок дальнейшее развитие отечественной графики.

29 ...*прочел... «Педагогическую психологию» Каптерева...* — Точнее: «Педагогическая психология для народных учителей, воспитателей и воспитательниц» (СПб., 1877) — труд во многом компилятивный, построенный на работах английских психологов.

30 ...*он женился ... на дальней родственнице...* — В 1892 г. В. П. Добужинский женился во второй раз на Констанции Оттоновне Добужинской (1861—1899).

31 ...*на красивом Георгиевском проспекте...* Теперь — пр. Ленина.

32 *В моей комнате я повесил мои сытинские лубочные картинки...* — Сытин Иван Дмитриевич (1851—1934) — крупнейший издательский деятель, печатавший дешевые книги для народа. Лубочные картины стал издавать в конце 70-х—начале 80-х годов XIX в., привлекая к работе таких художников, как В. М. Васнецов, М. О. Микешин. Многие листы были посвящены творчеству поэтов (А. Пушкина, Н. Некрасова, И. Никитина, А. Кольцова), военным и политическим событиям, песням, сказкам. Лубочные листы издавались огромными тиражами — в год продавалось свыше 30 млн, печатались «в семи красках хромолитографии на плотной бумаге, и в продажу они шли по две и четыре копейки штука» (*Сытин И. Д.* Жизнь для книги. М., 1960, с. 43).

33 *Фламмарион* Камиль (1842—1925) — астроном, занимался научной деятельностью, но в основном известен как популяризатор, особенно своими «астрономическими» романами, переведенными на все европейские языки.

34 *...мне захотелось впервые иллюстрировать Достоевского...* — В *ГРМ* хранится 8 листов иллюстраций к «Преступлению и наказанию». Судя по тому, что они исполнены углем и в меньшей степени карандашом и тушью, их следует отнести к более позднему времени, не ранее 1899 г., когда Добужинский поступил в школу А. Ашбе, где впервые стал работать углем.

35 *...играла и хорошая драматическая труппа Незлобина...* — Антреприза К. Н. Незлобина работала в Литве в 1894—1896 гг., кроме пьес А. Н. Островского, там ставились драмы Ф. Шиллера («Коварство и любовь»), а также «Горе от ума» А. С. Грибоедова. В главных ролях выступала В. Ф. Комиссаржевская.

36 *...у дяди доктора...* — Имеется в виду Е. П. Добужинский.

37 *Павлов* Иван Петрович (1849—1936) — физиолог, создатель учения о высшей нервной деятельности животных и человека. Об отношениях с И. П. Павловым отца и дяди Добужинского см. с. 104—105.

38 *То лето, такое богатое впечатлениями...* — В письме к отцу от 13 августа 1892 г. из Петербурга Добужинский рассказывал: «Под конец пребывания в Силламягах устроили даже спектакль, который удался, и им были довольны не только мы, актеры, но даже и публика. Право! Вообще время провели очень хорошо. Я там нарисовал вид моря» (*ГРМ*. Все упоминаемые в дальнейшем письма художника к отцу хранятся там же).

39 *...книжку запрещенного Писарева, и я ужаснулся его циничному развенчанию Пушкина.* — Вероятно, Добужинский прочел одну из последних работ Д. И. Писарева «Пушкин и Белинский», в которой эстетические взгляды писателя сформулированы наиболее четко и откровенно. Решительно отрицая общественное значение искусства, музыки, поэзии, если они не преследуют строго утилитарных целей, он утверждал, что «...обществу рано, нелепо, отвратительно, неприлично и вредно заботиться об удовлетворении других потребностей второстепенной важности, развившихся у крошечного меньшинства сытых и разжиревших людей» (*Писарев Д. И.* Собр. соч. М., 1956, т. 3, с. 451). Что касается поэзии Пушкина, то Писарев резко отрицал ее насущную потребность: «Пушкин может иметь теперь только историческое значение, а для тех людей, которым некогда и незачем заниматься историей литературы, не имеет даже совсем никакого значения» (Там же, с. 378).

40 *...я видел только вялые и пошлые карикатуры в «Стрекозе», «Шуте» и «Осколках»...* — Несмотря на довольно низкий литературно-художественный уровень этих журналов, именно на их страницах начинали свой путь многие значительные писатели и художники, в том числе А. П. Чехов и Л. С. Бакст.

41 *С ней я сойтись не мог ... она тоже...* — О сложности отношений в семье, возникших после второй женитьбы В. П. Добужинского, можно понять из письма М. В. Добужинского к отцу от 13 августа 1892 г. из Петербурга: «Спасибо тебе, папа, за последнее письмо; спасибо и Констанции Оттоновне за ее теплые слова. Опять я повторяю, что буду ее любить и уважать и буду стараться заслужить то же с ее стороны. Тебе незачем было писать, что и после своей женитьбы ты будешь попрежнему меня любить; я это знал...».

42 *...когда появились дети, Олег и Ольга (Ляля)...* — Добужинский Олег Валерианович (1894—1920), Добужинская (в замужестве — Тотвен) Ольга-Рогнеда Валериановна (1895—1965). После третьей женитьбы В. П. Добужинского в 1903 г. Ольга жила в семье М. В. Добужинского вплоть до отъезда художника в Литву.

43 *...но прожила еще шесть лет...* — Констанция Оттоновна после этого несчастья прожила пять лет и скончалась в 1899 г.

44 *Выпускные экзамены я сдал с подъемом и благополучно...* — В письме к отцу от 6 июня 1895 г. из Вильно Добужинский сообщает: «Аттестат следующий: За-к[он] Божий — 5, Русский — 4, Латин[ский] — 4, Греческий — 4, Франц[узский] — 3, Математ[ика] — 4, История — 3, Космограф[ия] — 5, Физика — 5, География — 4. А в среднем $4^1/_{10}$. Лучше, чем ожидал [...] Директор группой остался очень доволен. Мне сказал: «Ну, Вы будете юристом. Когда будете адвокатом, то мы к Вам обратимся в случае надобности».

ДЕРЕВНЯ
(с. 109)

Печатается по тексту опубликованному в «Новом журнале», 1949, кн. 26.

Перепечатано: *Добужинский*, с. 169—187. Текст расширен по сравнению с первой публикацией (см. «Дополнения»).

1 ...*семнадцатилетним я попал в настоящую русскую усадьбу.* — В 1893 г., когда Добужинский приехал в Семеновку, ему было 18 лет.

2 ...*неподалеку от самого «Дворянского гнезда», городской усадьбы Лизы Калитиной...* — Имеется в виду роман И. С. Тургенева.

3 ...*Чехов, еще никому тогда неведомый...* — Добужинский ошибается: уже в 1884 г. Чехов выпустил первый свой сборник рассказов «Сказки Мельпомены», двумя годами позже — «Пестрые рассказы», а в 1887 г. состоялась премьера его пьесы «Иванов»; кроме того, он много печатался в журналах и газетах. К тому времени, о котором пишет Добужинский, Чехов уже успел совершить свою поездку на Сахалин и пользовался известностью.

4 ...*Ваня прячется за нянину юбку.* — Добужинский Иван Иванович (1883—1916) — сводный брат М. В. Добужинского; убит в первую мировую войну.

5 *Верне* Жозеф (1714—1789) — французский живописец, автор многочисленных морских пейзажей.

6 *Она поступила в Петербургскую консерваторию...* — Е. Т. Добужинская была принята в 1869 г. в Петербургскую консерваторию как стипендиатка имп. Марии Александровны. Не окончив консерватории, она с 1873 г. стала вольнослушателем Петербургского Театрального училища по оперному отделению. Не окончив и его, Е. Т. Добужинская ушла оттуда через три года. С 1876 г. выступала в провинциальной опере (Астрахань, Казань и т. д.).

7 *Ниссен-Саломан* Генриетта (1849—1879) — певица, педагог Петербургской консерватории.

8 *У нее было контральто.* — Газета «Биржевые новости», рассказывая о выступлении Е. Т. Добужинской, сообщала, что у нее «симпатичное меццо-сопрано и большие способности к декламации» (1876, 13 мая).

9 *Борецкая* Марфа (? — после 1478) — жена новгородского посадника Исаака Андреевича Борецкого, ставшая во главе литовской партии в Новгороде.

10 *Медведев* (Бернштейн) Михаил Ефимович (1852—1925) — оперный артист, педагог; работал в театрах Москвы, Петербурга и провинции. Возглавлял оперные труппы, выступающие в приволжских городах, на Украине и юге России. *Сетов* (*Сетгофер*) Иосиф Яковлевич (1826—1894) — оперный артист, режиссер, педагог; работал в московских, петербургских и провинциальных театрах, был профессором Московской консерватории. С 1874 г. — антрепренер, руководил оперными труппами, выступавшими в Киеве, а также в Петербурге, Москве, Одессе.

11 *Кадмина* Евлалия Павловна (1853—1881) — оперная певица, выступавшая в столичных и преимущественно в провинциальных труппах. Впоследствии стала драматической актрисой. П. И. Чайковский посвятил ей романс «Страшная минута». Ее трагическая судьба (отравившись, она умерла на сцене) послужила источником для повести И. С. Тургенева «Клара Милич», оперы А. Д. Кастальского того же названия и драмы А. С. Суворина «Татьяна Репина».

12 ...*сложились ее взгляды, которые делали ее в глазах многих настоящей «семидесятницей»!* — Добужинский имеет в виду народников, которые считали своим долгом нести в народ знания, обрекая себя на жизнь в захолустных деревнях.

13 ...*романсы ... Даргомыжского (особенно любимые мамой)...* — Именно с романсами А. С. Даргомыжского Елизавета Тимофеевна впервые выступила перед публикой в 1876 г. в Павловском Вокзале.

14 ...*«вампукистый» ... диалог...* — Название всего ходульного и трафаретного в театральных постановках. Произошло от одноактной оперы-пародии «Вампука, невеста африканская, образцовая во всех отношениях опера», музыка В. Г. Эренберга, либретто его же по фельетону А. Манценилова (М. Н. Волконского), поставленной в петербургском театре «Кривое зеркало» в 1908 г.

[15] *Нигде ничего подобного мне не пришлось видеть и позже.* — Акварель Добужинского (1904), изображающая это кладбище, хранится в Новгородском историко-архитектурном музее-заповеднике.

[16] *Я впоследствии зарисовал много этих курьезов...* — Во время путешествия по средней полосе России и Украине в 1912 г. Добужинский исполнил множество рисунков подобного характера. Некоторые из них хранятся в *ГРМ* и *ГМИИ*.

[17] *Рябушкин* Андрей Петрович (1861—1904) — живописец. Писал на темы быта Московской Руси XVII в., а также современной деревни, поэтизируя национальный быт России, трактуя и то и другое с особой торжественностью и праздничностью.

[18] *Кустодиев* Борис Михайлович (1878—1927) — живописец, график, театральный художник. Член «Мира искусства». В его произведениях отразился быт купеческого сословия мелких городов средней России, представленный празднично, иногда с бурной пышностью. Был близок народному искусству, стремясь к яркой многоцветности в своих работах. О нем см. с. 298, 299.

[19] *...Я зарисовал понемногу всех моих деревенских знакомых.* — Несколько портретных зарисовок хранится в *ГРМ*.

[20] *...домик булочника Молоденкова с заржавевшим золотым кренделем...* — Впоследствии, в 1923 г., Добужинский исполнил автолитографию с изображением булочной в селе Инжавино.

ПЕТЕРБУРГСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
(с. 123)

Печатается по тексту, опубликованному в кн.: *Добужинский*, с. 192—223, с небольшими сокращениями.

[1] *...открыта скандинавская выставка...* — Эта выставка была открыта в 1897 г. См. также примеч. 44, с. 387.

[2] *Дягилев* Сергей Павлович (1872—1929) — художественный и театральный деятель. Был чиновником особых поручений при директоре императорских театров С. М. Волконском и редактором «Ежегодника императорских театров». Один из организаторов и редактор журнала «Мир искусства». Устроитель многих значительных выставок русского и западноевропейского искусства. Пропагандировал русское искусство, музыку и театр за границей. Организатор и руководитель «Русских сезонов» в Париже и Лондоне, впоследствии — «Дягилевского балета», оказавшего сильное влияние на весь мировой балет XX в. Был связан в своих различных художественных начинаниях с Добужинским. См. также с. 199, 200, 222—229 и прим. 19, с. 423.

[3] *За два года до выхода в свет первого номера ... «Мира искусства»...* — Литературно-художественный иллюстрированный журнал «Мир искусства» издавался с 1898 по 1904 г. и был в значительной мере печатным органом художественного объединения «Мир искусства» во время его существования. Об изобразительном искусстве в журнале писали А. Н. Бенуа, И. Э. Грабарь, С. П. Дягилев и другие. Основными сотрудниками литературной части журнала были Д. С. Мережковский, В. В. Розанов, В. Я. Брюсов, Андрей Белый, Н. М. Минский. Общая направленность группы литераторов склонялась к религиозной философии и символизму. Художественный отдел ставил перед собой различные цели, в том числе пропаганду современного русского и зарубежного искусства, а также творчества отечественных художников XVIII—XIX вв. Уделяя большое внимание графическому оформлению и полиграфии, редакторы журнала Дягилев и Бенуа стремились повысить общий художественный вкус русского общества. Журнал сыграл значительную роль в жизни русского искусства начала XX в.

[4] *Цорн* Андрес (1860—1920) — шведский живописец, гравер и скульптор, работал главным образом в портретном жанре. Знакомство с его творчеством русского художественного мира (в том числе и Добужинского) произошло на скандинавской выставке 1897 г., где живописец был представлен достаточно полно. Цорн заметно повлиял на вкусы не только любителей живописи, но и на многих русских художников и пользовался на рубеже веков немалым авторитетом. После скандинавской выставки русскими художниками был устроен банкет в честь Цорна, где присутствовали виднейшие представители русского искусства, в том числе И. Е. Репин.

5 ...*к ужасу «Нового времени»...* — Газета «Новое время» издавалась с 1868 по 1917 г. В 1876 г. ее приобрел А. С. Суворин; с тех пор ее направление стало меняться, и вскоре газета стала выразителем взглядов самых крайних реакционеров, враждебно настроенных ко всему новому и прогрессивному в социальной и художественной жизни страны. Основными сотрудниками «Нового времени» в 1890-е—900-е годы в отделе искусства были В. П. Буренин и Н. И. Кравченко. И хотя в газете иногда печатались статьи на достаточно высоком уровне понимания искусства, не они определяли ее лицо; напротив, они еще резче подчеркивали беспринципность газеты. Абсолютное большинство деятелей русской культуры относилось к «Новому времени» с резкой неприязнью, отлично понимая весь вред, который она наносила русскому обществу. М. В. Нестеров, например, писал про эту газету: «Ведь подумать только, что им питаются большие десятки тысяч, что оно своей подлой деятельностью отодвигает и без того трудное дело художественного развития масс на долгие годы [...] сердце кровью обливается, глядя, как разные „нефельетонисты" гг. Булгаковы, М. Ивановы и прочие людишки [...] недостойные развязать ремень всем Шаляпиным, Чеховым, Коровиным, Горьким, Малявиным, — осмеливаются дышать своим зловонием на этих божией милостью артистов — поэтов и художников!» (Письмо М. В. Нестерова к А. А. Турыгину от 6 января 1903 г. — Цит. по кн.: *Нестеров М. В.* Из писем. Л., 1968, с. 164).

НАЧАЛО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ
(с. 125)

6 *Маковская* (Лукш-Маковская) Елена Константиновна (1879—1967) — живописец, скульптор; дочь К. Е. Маковского.

7 *После провала в Академию, я долго ни за что не мог взяться.* — Судя по письмам к отцу, у него было несколько иное состояние: «Неудача эта ничуть меня не сбила с пути, наоборот, теперь меня подмывает еще больше поступить в Акад[емию] Худ[ожеств], и в будущем году уже буду не пытать счастья, как ныне, а пойду с бо́льшей уверенностью и знаниями. Теперь же я намерен рисовать и писать больше прежнего.

Мне сообщил один академический чиновник, что иногда ректор Маковский разрешает частным образом посторонним посещать классы Академии. Со мной вместе экзаменовался казачий офицер, который целый прошлый год занимался в Академии и теперь принят. Если же не удастся получить разрешение ‹В. Е.› Маковского, я, может, тогда определюсь в школу кн[ягини] Тенишевой в Галерной гавани (имеется в виду Петербургская рисовальная школа. — *Г. Ч.*), говорят, оч[ень] хорошая, Репин, между прочим, преподает. Или же, если туда не пойду, буду копировать картины в Музее Академии и в Эрмитаже» (письмо от 15 октября 1896 г. из Петербурга). Впрочем, может быть, Добужинский просто скрывал свое состояние, стараясь не расстраивать отца.

8 ...*Я учился в этой школе и прошел три класса...* — Добужинский ошибается: он посещал Рисовальную школу Общества поощрения художеств неполных два года (1884—1885).

9 *Я знал, что в Петербурге существуют частные художественные школы ... Дмитриева-Кавказского...* — Дмитриев-Кавказский (Дмитриев) Леонтий Евграфович (1849—1916) — живописец, гравер, педагог. Его школа поддерживалась и субсидировалась Академией художеств.

10 ...*и я записался ... в школу Дмитриева-Кавказского.* — Добужинский запамятовал: в начале 1897 г. он поступил в школу Н. Д. Дмитриева-Оренбургского, которую нерегулярно посещал до ноября того же года, когда перешел в школу Л. Е. Дмитриева-Кавказского (о нем см. примеч. 36, с. 386). Он пробыл там с перерывами до октября 1899 г., когда уехал в Мюнхен. Еще раньше, во втором полугодии 1895 г., Добужинский посещал Рисовальную школу кн. М. К. Тенишевой.

11 *До появления на русском языке «Истории живописи» Мутера, действительно меня просветившей, было еще далеко.* — «История живописи в XIX веке», написанная немецким искусствоведом Рихардом Мутером (1860—1909), вышла на русском языке

в Петербурге в 1899—1902 гг. Оказала значительное влияние на развитие художественной мысли во многих странах, в том числе в России.

12 *Сомов* Андрей Иванович (1830—1909) — почетный вольный общник Петербургской Академии художеств (которые выбирались из среды меценатов искусства, художественных деятелей и искусствоведов). Редактор «Вестника изящных искусств», член-учредитель Общества русских аквафортистов, старший хранитель Эрмитажа. Автор трехтомного каталога Музея Академии художеств. Отец К. А. Сомова.

13 *...этот каталог я самым тщательным образом изучал.* — См.: Каталог Эрмитажа. СПб., 1889—1908. Т. 1—3.

14 *...Семирадский и Айвазовский казались приторными и фальшивыми...* — Добужинский мог видеть в Эрмитаже две картины Генриха Ипполитовича Семирадского (1843—1902) — «Римскую оргию блестящих времен цезаризма» (1872) и «Фрину на празднике Посейдона в Элевзине» (1889), а также восемь живописных работ Ивана Константиновича Айвазовского (1817—1900) и среди них — «Вид Одессы в лунную ночь» (1846), «Девятый вал» (1850), «Сотворение мира» (1864), «Всемирный потоп» (1864), «Волна» (1889).

15 *Мне нравились только «Балаганы» К. Маковского...* — Имеется в виду картина К. Е. Маковского «Народное гуляние во время Масленицы на Адмиралтейской площади в Петербурге» (1869), *ГРМ.*

16 *Лесгафт* Петр Францевич (1837—1909) — врач-анатом и педагог; его именем назван Институт физической культуры в Ленинграде.

17 *...видна была Большая Невка...* — Ошибка: Малая Нева.

18 *...я обычно ходил обедать в «польскую столовую» на Михайловской улице...* — Теперь ул. Бродского.

19 *...прибавилось отвращение и мучительные угрызения совести...* — В письме к отцу от 9 мая 1899 г. из Одессы Добужинский вспоминает это время: «Тот период ужасный, когда я наделал эти долги, по-видимому, должен был необходимо настать. Только тут я познакомился с жизнью, на себе самом перечувствовал ее серьезность, — это был тот болезненный перелом, после чего я только впервые научился различать, что зло, что добро, начал узнавать себя. узнал тот путь, по которому нельзя идти, понял, в чем мое несчастье, узнал — что мое счастье.

Все это ушло очень и очень уже далеко. Теперь, за эти два года, я вполне самоопределился, вполне сознательно разбираюсь в собственных целях и ясно и твердо наметил свой жизненный путь. То, что во мне вложено было тобой, то, что ты старался развить во мне, — это все только разрослось и окончательно окрепло теперь во мне. Должен был быть период шатанья после школы и виленской жизни, не давших мне почти ничего для уяснения собственной физиономии, — начало самостоятельной жизни чуть не сшибло меня с ног, чуть не исковеркало меня. Помимо того, что я вступил в жизнь (какова бы она ни была), не зная, что я, не имея никаких убеждений, кроме вычитанных, — у меня не было ни капли воли, ни целей, никаких целей руководящих, определенных. Я ни на чем не мог сосредоточить свою жизнь, да и в смысле жизни самой я иногда сомневался, не в состоянии будучи разобраться во всем том, что я видел и слышал, живя среди людей, у которых были свои, определенные, но непонятные, чуждые мне взгляды на жизнь. Своего же собственного, что составляло мою индивидуальность, я в себе не хотел признавать.

Я стыдился веры в Бога, без которого, я видел, многие обходились, стыдился своего целомудрия, которое поспешил осквернить, чтобы стать, как мне казалось, настоящим мужчиной, вполне „человеком" <...> жизнь мне помогла определить теперешние мои идеалы, с которыми я уже сжился, а если видишь цель — то и воля родится».

20 *Философов* Дмитрий Владимирович (1872—1940) — публицист, драматург, критик. Один из организаторов и деятельный участник журнала «Мир искусства», заведовал литературным отделом. Автор нескольких книг и множества статей в русской периодике. После эмиграции относился враждебно к Советской власти. О нем см. с. 201.

21 *Нувель* Вальтер Федорович (1871—1949) — музыкальный и театральный деятель, один из ведущих членов редакции журнала «Мир искусства». Чиновник министерства императорского двора по особым поручениям. Один из организаторов «Вечеров современной музыки». Будучи в Лондоне после Октябрьской революции, активно

помогал А. Хаскеллу в работе над книгой о Дягилеве (Diaghileff: His Artistic and Private Life. London, 1935).

22 *Аргутинский* (Аргутинский-Долгоруков) Владимир Николаевич, князь (1874—1941) — музейный работник, коллекционер. Был близок основному ядру «Мира искусства», друг Добужинского. В первые годы Советской власти — хранитель Эрмитажа и член Совета Русского музея. См. также с. 209 и примеч. 45, с. 416.

23 *Рерих* Николай Константинович (1874—1947) — живописец, график, театральный художник, монументалист, археолог, поэт, прозаик, художественный и общественный деятель. Член «Мира искусства», председатель общества (1910—1919), секретарь Общества поощрения художеств и директор Рисовальной школы при нем. Живя с 1923 г. в Индии, совмещал художественную деятельность с изучением философско-религиозных идей, а также с археологическими и научными исследованиями Центральной и Восточной Азии, участвовал в крупных экспедициях, основал Институт гималайских исследований.

24 *Билибин* Иван Яковлевич (1872—1942) — график, театральный художник, педагог. Член «Мира искусства».

25 *...об избиении полицией студентов нагайками на Невском...* — На Невском проспекте было два столкновения между студенчеством и полицией. Первое произошло у Казанского собора 4 марта 1897 г., когда была организована демонстрация в связи с самосожжением революционерки М. Ф. Ветровой, протестовавшей против оскорбительных для женщины правил тюремного содержания. Однако конные городовые фигурировали лишь при разгоне студенческой демонстрации тоже у Казанского собора 19 февраля 1901 г., организованной как протест против отдачи в солдаты 183 студентов Киевского университета и ставшей началом второй общероссийской студенческой забастовки. Более подробно см.: Ленинградский университет в воспоминаниях современников. 1982, т. 2, с. 38—45, 174, 175. Последняя демонстрация послужила Добужинскому сюжетом для акварели к «Историко-революционному альманаху» (СПб., 1906, переиздание 1917 г.).

26 *Она ... бывала часто в семье моего дяди, где ее полюбили и называли Лизой.* — Волькенштейн Елизавета Осиповна (1874—1965). Родилась в Ростове-на-Дону в семье общественного и финансового деятеля Осипа Филипповича Волькенштейна. Воспитание и образование получила в Дрездене и Петербурге. Занималась музыкой (фортепиано). В 1899 г. стала женой Добужинского. Скончалась в Париже.

27 *Тыркова* Ариадна Владимировна (1869—после 1935) — журналист и художественный критик. Автор статьи о Добужинском (Выставка М. В. Добужинского в Лондоне. — Сегодня, 1935, 17 сен.).

28 *Гарин-Михайловский*, точнее *Михайловский* Николай Георгиевич, псевдоним *Н. Гарин* (1852—1906) — прозаик.

29 *Станюкович* Константин Михайлович (1843—1903) — прозаик.

30 *...юбиляр во время оно был сослан ... за вольнодумство...* — За связь с революционным народничеством К. М. Станюкович в 1884 г. был арестован на год, после чего сослан на три года в Томск.

31 *Платон* (427—347 до н. э.) — древнегреческий философ, основатель идеалистической философии. *Аристотель* (384—322 до н. э.) — древнегреческий философ; в своих трудах критически относился к идеализму Платона, несмотря на то, что считал материю пассивной и объяснял ее развитие действием активного духовного начала. Интерес Добужинского к философии, в том числе античной, характерный для него в период учения в гимназии и университете, решительно угас, как только он обратился к искусству.

32 *Гегель* Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831) — немецкий философ-идеалист, создавший теорию диалектического развития.

33 *Главач* Войтех Иванович (1849—1911) — чешский дирижер, композитор, пианист, импровизатор; с 1870 г. жил в России.

34 *То лето у моей матери ничем не ознаменовалось.* — Судя по письмам Добужинского к отцу, будущий художник опять увлекся игрою на виолончели, писал маслом интерьер комнаты и много читал, пользуясь библиотекой переводчика и прозаика Николая Васильевича Берга (1823—1884) (см. письмо от 29 июля 1896 г. из Семеновки).

[35] *...восхитился портретами Репина, поражен был картинами Ге и, кажется, впервые оценил Федотова.* — Добужинский мог видеть многочисленные репинские портреты. в том числе Н. Н. Ге (1880), А. Г. Рубинштейна (1881), М. П. Мусоргского (1881), П. А. Стрепетовой (1882), В. М. Гаршина (1883), В. И. Сурикова (1887), Л. Н. Толстого (1887); картины Николая Николаевича Ге (1831—1894), «В Гефсиманском саду» (1869), «Петр I допрашивает царевича Алексея» (1871), «Что есть истина?» (1890) и портреты А. И. Герцена (1867), Л. Н. Толстого (1884); что же касается произведений П. А. Федотова (1815—1852), то в 1896 г. в галерее находились лишь рисунки (7), акварели (8) и сепии (7), среди которых были «Болезнь Фидельки» и «Смерть Фидельки» (см.: Каталог городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. М., 1896). Возможно, Добужинский видел работы Федотова в Румянцевском музее.

[36] *Я только немного освоился с палитрой.* — В письмах Добужинского из Петербурга к отцу есть ряд сведений о школе Дмитриева-Кавказского: «...обширная мастерская, работает до 60 челов[ек]. Я очень доволен профессором, он очень внимателен, ежедневно бывает, по 2 раза подойдет. Показывал ему свои рисунки домашние. Сказал мне много лестного. Нашел, что из меня вышел бы хороший офортист (судя по рис[ункам] пером) [...] Но мое рисование пером повредило бы живописи, нет у меня того размаха и смелости, которых он требует. Но как он сказал, что в живописи у меня есть «чутье». Я к Дмитриеву иду из Университета в 12 ч[асов] и пишу (с натурщика) до 2-х, а с 4-х до 6 — карандашом» (письмо от 12 октября 1897 г.). «У Дм[итриева]-Кавказского я плачу 6 рублей в месяц. У него нет определенной платы, а кто сколько может, от 6 до 15 р[ублей]. Разницы от этого он ни в чем не делает между своими учениками. Но у него обучаются 8 челов[ек] безвозмездно, так что деньги свыше 6 руб[лей] идут на них. Окончил свой этюд старого еврея. А вчера был у нас 3-часовой сеанс, писали красками эскизы (вероятно, этюды. — *Г. Ч.*) с натуры. Дм[итриев] нашел очень типичную итальянку, которая ходила с птичкой по дворам и пела, мы ее и изображали. По субботам я еще не был ни разу вечером. Устраивают чаепитие, чтение и рисуют иногда с натурщика, пойманного на улице обыкновенно с какого-ниб[удь] оборванца» (письмо от 21 октября 1897 г.). «Пишу и рисую я у него (Дмитриева-Кавказского. — *Г. Ч.*) с наслаждением и со всем усердием. Он ко мне внимателен. Удивительно бескорыстный и преданный своему делу человек. Благодаря ничтожной плате [...] мастерская вводит его только в дефицит, и, не принимай в ней участие Академия, ему бы не просуществовать. Принялся за второй этюд с натуры. Пишем старика с удивительно пышными седыми кудрями. Дм[итриев] одобряет мои карикатуры, ему показали товарищи по мастерской одну из моих, изображающую моменты нашей там жизни...» (письмо от 30 октября 1897 г.).

[37] *Это первое мое «живописное произведение» впоследствии, к моему конфузу, попало в Виленский музей.* — В Вильнюсском художественном музее подобной работы Добужинского сейчас не числится.

[38] *Фокин* Михаил Михайлович (1880—1942) — танцовщик и хореограф, реформатор русского балета. Сотрудничал с Добужинским в 1914 г. в «Русских сезонах», осуществив постановки балетов «Papillons» на музыку Р. Шумана и «Midas» на музыку М. О. Штейнберга, и в 1942 г. в нью-йоркской «Метрополитен-Опера», поставив вместе с ним свой последний балет «Русский солдат». О нем см. с. 284—291.

[39] *...один мой рисунок пером, пейзаж в Оранах, был напечатан...* — В «Литературном сборнике произведений студентов имп. С. Петербургского университета под редакцией Д. В. Григоровича, А. Н. Майкова и Я. П. Полонского в пользу Общества вспомоществования студентов» (СПб., 1896) был напечатан рисунок Добужинского «Из Виленской губернии». Фамилия художника была напечатана правильно, но перепутан инициал.

[40] *Этот сборник, как и следующий, попал потом «на зубок» «Миру искусства» и был зло высмеян...* — Никакого упоминания о сборнике в журнале не обнаружено. В литературной части сборника деятельное участие принял поэт В. А. Мазуркевич, а в изобразительной доминировал Н. К. Рерих, который исполнил обложку, пять рисунков и 22 виньетки.

[41] *Каррик* Вильям Вильямович (1869—?) — график.

[42] *...отнести какую-нибудь карикатуру в «Стрекозу».* — Еженедельный юмористический

журнал «Стрекоза» издавался в Петербурге в 1875—1908 гг. Издатель — М. Г. Корнфельд, редактор И. Ф. Васильевский (с 1879 г.). Принимали участие братья А. П. и Н. П. Чеховы, Н. А. Лейкин. В 1908 г. преобразовался в журнал «Сатирикон».

43 *...карикатура была смешная, и неожиданно издатель журнала старик Корнфельд ее принял...* — См.: «Стрекоза», 1896, № 4.

44 *Больше всего впечатлений мне давали выставки, которые все делались интереснее.* — Выставки западноевропейского искусства стали устраиваться в Петербурге с конца XIX в. В ноябре—декабре 1896 г. была открыта выставка голландских художников, а в следующем году — скандинавских, а также английских и немецких акварелистов. Кроме того, была устроена выставка французской, голландской и японской живописи (ноябрь 1896 г.), а также — акварелей и рисунков из собрания М. К. Тенишевой (январь 1897 г.).

45 *...какими ... черными показались мне наши передвижники!* — В этом наблюдении Добужинский и прав и неправ. Действительно, цвет не был средоточием интересов передвижников, особенно тех, которых художник мог видеть в самом конце XIX в.: к этому времени ряд значительных живописцев, составивших славу передвижничества, уже умерли или заканчивали свой жизненный путь. Добужинский видел творчество последующего поколения передвижников, уже не обладавших возможностями своих предшественников и не ставивших задач, которые ставили себе эти предшественники. Вместе с тем и среди передвижников конца XIX в. были художники, которым никак нельзя отказать в чувстве цвета и в понимании колористического единства полотна, например М. В. Нестеров. В подобных эскападах, иногда встречающихся в воспоминаниях Добужинского, явно ощущается анахронизм боевых схваток в полемической битве различных художественных направлений в сложное время жизни русского искусства на рубеже веков.

ПЕРВОЕ ЗАГРАНИЧНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ
(с. 135)

46 *...как говорил у Щедрина ... сановник...* — Не совсем точная цитата из очерка М. Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом».

47 *...все оказалось еще очаровательнее, чем я предполагал, вспоминая Тургенева.* — Живя в Баден-Бадене, И. С. Тургенев нередко бывал в соседнем Гейдельберге, встречаясь со своим доктором, однако в сочинениях не оставил какого-либо описания этого города, кроме нескольких упоминаний о нем в романе «Дым».

48 *Шпицвег* Карл (1808—1885) — немецкий живописец и график; его творчество, типичное для немецкого позднего романтизма, характерно бытовой поэзией и явным оттенком сентиментализма, близкого характеру Добужинского.

49 *Швиндт* Мориц Людвиг (1804—1871) — немецкий живописец, график и театральный художник. Швиндту были присущи богатая фантазия и способность понимать и проникаться самим духом того или иного сюжета. Превосходный иллюстратор исторических событий или бытовой жизни, он был одарен способностью гармонически сочетать в своих работах тонкую романтичность и мягкий юмор. Эти черты творчества Швиндта должны были привлекать Добужинского, ибо они были близки ему и вскоре проявились в книжной графике и театральных декорациях.

50 *...это была еще совсем старая уютная Германия...* — В письме к отцу от 30 июня 1897 г. из Гейдельберга Добужинский писал: «Не думал я и не гадал, что за дивный уголок Гейдельберг. Городок небольшой, типичный немецкий. Старина на каждом шагу. Немцы молодцы, берегут ее и не портят».

51 *Видел и самых настоящих классических буршей, каких изображали во «Fliegende Blätter»...* — Еженедельный сатирический журнал, издававшийся в Мюнхене и имевший широкое распространение.

52 *Дюрер* Альбрехт (1471—1528) — немецкий живописец, гравер, рисовальщик, теоретик искусства; крупнейший представитель немецкого Возрождения. «Четыре апостола» (1526) — одна из живописных вершин Дюрера. Добужинского особенно привлекал в его творчестве рисунок, который он называл «железным», и он считал,

что «дюреровская линия» была одним из источников в процессе формирования новых принципов его рисунка в середине 10-х годов (см. письмо Добужинского к С. К. Маковскому от 1923 г., примеч. 12, с. 374).

53 *...и множеством ... прочих дюссельдорфцев.* — Дюссельдорфцами обычно называют художников, составлявших Дюссельдорфскую школу живописи. Надо думать, что Добужинский не имел ее в виду, ибо перечисленные им художники к ней не относятся. В этой школе, в большой мере представленной Академией художеств в Дюссельдорфе, не придерживались единых художественных принципов: некоторые художники исповедовали академизм (П. Корнелиус), другие — романтизм (В. Шадов, К. Ф. Лессинг, Ф. Т. Гильдебрант), некоторые писали реалистические пейзажи (И. В. Ширмер, О. и А. Ахенбах) или жанровые картины (Л. Кнаус, Б. Вотье). Именно последних двух художников обычно называли «дюссельдорфцами» на рубеже веков.

54 *Дефреггер* Франц фон (1835—1921) — по происхождению австрийский живописец, который с 1864 г. учился и работал в Мюнхене. В 1878—1910-е гг. — профессор Мюнхенской Академии художеств.

55 *Бёклин* Арнольд (1827—1901) — швейцарский живописец; сильно повлиял на формирование европейского символизма в изобразительном искусстве. Его творчество оказалось близким и некоторым русским художникам, в частности молодому А. Н. Бенуа и его друзьям. Сочетание в его пейзажах символики с натуралистической проработкой деталей явилось своего рода «открытием» в искусстве того времени.

56 *Штук* Франц (1863—1928) — немецкий живописец, график, скульптор; педагог. Писал картины мистико-символического характера на мифологические и аллегорические сюжеты, что в конце XIX в. привлекало и Добужинского, и будущих его друзей по «Миру искусства».

57 *На выставке же современного немецкого искусства в Glass Palast'е...* — В это время в Стеклянном дворце Мюнхена была открыта не «выставка современного немецкого искусства», а международная художественная выставка.

58 *Лейстиков* Вальтер (1865—1908) — немецкий живописец; участник берлинского «Сецессиона», возникшего в 1899 г. и объединившего художников, настроенных оппозиционно к академическому искусству, во главе с М. Либерманом. В своем творчестве они были близки идеям импрессионизма. Основываясь на натурном восприятии форм при вечернем, сумеречном освещении, Лейстиков тяготел к локальности цвета, достигая таким образом некоторой декоративности (воспроизведение его работ см.: Мир искусства, 1901, № 10).

59 *...мне еще не приходилось видеть такого декоративного отношения к природе.* — Едва ли в то время Добужинский мог оценить живопись с такой точки зрения. В письмах к отцу он высказывает несколько иные впечатления: «Сегодня успел осмотреть всего лишь половину выставки, и то довольно бегло. Выставлено 2800 нумеров. Русских картин очень мало, и они неважны. Самый любопытный отдел французский и английский, где царит декаданс. Если и завтра будет продолжаться в том же духе, то придется вынести довольно грустное впечатление от современной живописи. Либо это бессодержательность идейная, полнейшая, либо самый дикий символизм. Положительно, на некоторые картины страшно смотреть. Ты не поверишь, если я тебе, например, скажу, что я видел лицо, нарисованное буквально одного цвета с зеленой травой. Или нагую женщину совершенно ярко-желтого цвета с красными волосами на ярко-желтом же фоне травы, стоящую у синей воды. Ну что это такое?! Покамест мне понравилось всего лишь 2—3 картины. На одной, напр[имер], изображены молящиеся в церкви дети. Позади сидят старики. У всех очень мило схвачено выражение. И вот на группу падает луч света. Карапуз, спиной к зрителю, смотрит на этот луч и видит Христа, благословляющего детей» (письмо от 10/21 июля 1897 г. из Мюнхена). Через три дня он резюмировал: «Ну, мюнхенские галереи я осмотрел. Последние 2 дня провел там с утра до вечера. Купил 4 каталога. Один иллюстрированный, а другие сам „иллюстрировал“, делая наброски (мне одному понятные) с понравившихся мне картин. Кажется, ознакомился достаточно. Чтобы изучить досконально, мало смотреть, нужно и копировать, и литературу соответственную проштудировать. Мне кажется, что именно для первого раза нужнее общий осмотр. Осмотр такой, как я делал, — не беглый,

ты увидишь по каталогам. Разумеется, я пропускал мелочи, но ведь и в Эрмитаже я сколько не знаю картин.

Из Пинакотеки и галерей я вынес много впечатлений и, может быть, несколько новых идей.

По странному совпадению из картин новых художников самые лучшие трактуют религиозные сюжеты. Особенно 2 картины производят неотразимое впечатление: это „Воскрешение дочери Иаира" проф[ессора] Келлера и „Отче наш", три картины — „Хлеб наш насущный", „Да будет воля твоя" и „Оставь нам долги наши". С одной из них непременно куплю снимок. Про остальные картины распространяться не буду. Довольно сказать, что там видел Ганса Маккарта, Пилоти, Габр[иеля] Макса, Ленбаха, Бёклина, Фейербаха, не говоря о старых: Рафаэля, Рембрандта, Рибейру. Потолкуем при свидании» (письмо от 13/24 июля 1897 г. из Мюнхена).

Для большей ясности нужно добавить, что на выставке в Стеклянном дворце были достаточно широко представлены французы: Ш. Добиньи, Ж. Дюпре, К. Коро, Г. Курбе — и англичанин Д. Констебл, а также Ж. Ф. Рафаелли, Ф. Бренгвин, Ф. Броун, А. Алма-Тадема (см.: Illustrierter Katalog der Internationalen Künstansstellung, München, 1897).

60 ...*меня гораздо серьезнее «укололи» японцы.* — О воздействии японского искусства на Добужинского см. примеч. 59, с. 400.

61 *Веревкина* Мариамна Владимировна (1870—1938) — живописец; жена А. Г. Явленского. Была членом общества «Синий всадник» и других художественных объединений вместе с Явленским. См. также след. примеч.

62 *Явленский* Алексей Григорьевич (1864—1941) — живописец, педагог. С 1896 г. приехал учиться в школу А. Ашбе и с тех пор жил в Германии (в годы первой мировой войны, а также с начала 30-х годов — в Швейцарии). Один из основателей художественных объединений «Новая ассоциация художников» (1909) и «Синий всадник» (1911—1914). О нем см. также примеч. 61, 66, с. 400, 401.

63 *Кардовский* Дмитрий Николаевич (1866—1943) — график, театральный художник, педагог. Учился у Ашбе (1892—1896). Член «Мира искусства». Преподавал в Академии художеств и в московском ВХУТЕМАС'е-ВХУТЕИН'е. Заслуженный деятель искусств РСФСР.

64 *Грабарь* Игорь Эммануилович (1871—1960) — живописец, график, архитектор, историк искусства, музейный и художественный деятель. Член «Мира искусства». Руководил Третьяковской галереей (1913—1925), организатор и директор Центральных государственных реставрационных мастерских. Народный художник СССР, член Академии художеств и Академии наук СССР. Оказал влияние на формирование художественных взглядов Добужинского, ввел его в «Мир искусства». О нем см. с. 163—165, 191—198.

65 «...*тихие долины полны свежей мглой*». — Стихотворение И. В. Гете «Песня странника» в переводе М. Ю. Лермонтова.

66 ...*осмотрел картинную галерею в Цвингере...* — Дворец, построенный в начале XVIII в. (с пристройкой середины XIX в.), где размещалось собрание Дрезденской картинной галереи.

67 *Максаков* Максимилиан Карлович (Макс Шварц, 1869—1936) — оперный артист, режиссер, педагог. Возглавлял оперные труппы, выступавшие во многих провинциальных городах; ставил спектакли в московском театре «Аркадия» и Одесской опере. *Давыдов* (Левенсон) Александр Михайлович (1872—1944) — оперный артист, режиссер, педагог. До 1900 г. пел в провинциальных труппах, затем — в Мариинском театре. В 1924—1935 гг. жил в Париже, где работал режиссером в одном из театров. С 1936 г. преподавал в вечерней школе пения при Театре оперы и балета им. С. М. Кирова. Заслуженный артист РСФСР.

ПОСЛЕДНИЕ ДВА ГОДА В УНИВЕРСИТЕТЕ
(с. 139)

68 *...меццо-сопрано московского Большого театра Е. Г. А.* — *Азерская* Елизавета Григорьевна (1868—1946) — оперная актриса, с 1897 г. работала в Большом театре. В 1895—1897 гг. она гастролировала по городам России с провинциальной труппой, еще не будучи солисткой Большого театра.

69 *...мой подъем ... (мой «Sturm und Drang») меня не оставил и в Петербурге.* — Это выражение стало названием литературного движения 1770-х годов (по одноименной пьесе Ф. М. Клингера) и приобрело со временем общепринятое понятие, означающее творческий подъем в борьбе с отжившими художественными явлениями.

70 *Буренин* Виктор Петрович (1841—1926) — журналист, тесно связанный с «Новым временем», один из наиболее непримиримых противников новых веяний в литературе и искусстве конца XIX—начала XX в. Отрицательно относился к творчеству Добужинского (см.: Граф Алексис Жасминов [В. П. Буренин]. Моя собственная дума. Заседание второе. — Новое время, 1907, 23 февр.).

71 *Но «Савлы понемногу становились Павлами».* — Первоначальное имя апостола Павла Савл, или Саул. Весьма образованный человек, он выступал против христиан и был одним из самых ревностных участников побиения камнями первомученика Стефана. Проповедовал всеобщее гонение на христиан, но после происшедшего в нем духовного перелома стал великим проповедником христианства.

72 *...в 1897 г. была выставка английских и немецких акварелистов...* — Это была первая выставка, устроенная Дягилевым.

73 *...я воочию увидел некоторых прерафаэлитов...* — «Братство прерафаэлитов» возникло в 1848 г. в целях обновления английского искусства и борьбы с безликостью культуры. В качестве источника своего искусства прерафаэлиты обратились к раннему итальянскому Возрождению дорафаэлевского времени, которое характерно наивным реализмом, стремясь в традиции прошлого искусства внести связь с современной жизнью. Среди прерафаэлитов наиболее значительными признаются Г. Гент, Д. Э. Миллес, У. Крен, Э. Берн-Джонс. Близок прерафаэлитам был Ф. М. Браун, а идеологом их стал Дж. Рескин. Однако «Братство прерафаэлитов» не выполнило, да и не могло выполнить возложенную на себя задачу.

74 *Голике* Роман Романович (1849—?) — крупнейший русский издатель художественной продукции, вместе с А. И. Вильборгом совладелец петербургской типолитографии (теперь типография им. Ивана Федорова); *«Шут»* — еженедельный сатирико-юмористический журнал, издавался в Петербурге в 1879—1914 гг. Основан Д. А. Есиповым. Р. Р. Голике стал его издателем с 1890 и редактором — с 1891 г. В журнале печатались многие начинающие, впоследствии известные художники, в том числе А. Ф. Афанасьев, В. И. Быстренин, Л. С. Бакст, М. А. Врубель, И. Э. Грабарь, А. П. Рябушкин, П. Е. Щербов.

75 *...рисунки ... Рябушкина на тему русских былин...* — Добужинский имеет в виду иллюстрации А. П. Рябушкина к былине о Василии Буслаеве (см.: Шут, 1898, № 11, 15—21).

76 *Он выложил мне все огромные тома Ровинского...* — Имеются в виду два тома и альбом «Русских народных картинок» (СПб., 1881), подготовленные исследователем русской гравюры Д. А. Ровинским (1824—1895).

77 *...это была моя первая литография и первый рисунок, помещенный в «Шуте».* — См.: Шут, 1898, № 2. О работе Добужинского в «Шуте» см. также с. 176, 177 и примеч. 9, с. 404.

78 *Никиш* Артур (1855—1922) — выдающийся венгерский дирижер, педагог и композитор; руководил симфоническими оркестрами в Лейпциге, Берлине, Бостоне, Гамбурге. Неоднократно гастролировал в России.

79 *Потом ... я много раз пытался на память нарисовать такой романтический пейзаж.* — Кроме двух карандашных рисунков, посвященных Олите («Группа деревьев» и «Пейзаж», оба 1903 г., *ГРМ*), сохранилась пастель с гуашью «Вечер» (1903, *ГТГ*).

80 *...читал лекции по искусству... Прахов в музеях Штиглица и Академии художеств.* — Прахов Адриан Викторович (1846—1916) — историк искусства, педагог, редактор ряда журналов, в том числе «Художественных сокровищ России», прини-

мал деятельное участие в организации художественного убранства Владимирского собора в Киеве.

Музей Штиглица находился при Центральном училище технического рисования, созданного по инициативе и на средства барона А. Л. Штиглица (1814—1884), директора Государственного банка. Теперь училище называется Ленинградским высшим художественно-промышленным училищем им. В. И. Мухиной.

81 ...*построенного в Киеве собора св. Владимира, расписанного Васнецовым и др[угими], что казалось событием в тогдашней русской художественной жизни.* — Роспись Владимирского собора была создана в 80—90-х годах художниками, в числе которых были М. В. Нестеров, П. А. и А. А. Сведомские, В. А. Котарбинский, М. А. Врубель; основные росписи сделаны В. М. Васнецовым. Современники оценивали его работу чрезвычайно высоко: «...почитатели его соборных работ равняли их с великими произведениями итальянского Ренессанса, чаще других с Рафаэлем» (*Нестеров М. В.* Давние дни. М., 1959, с. 96). Даже в среде мирискусников многие рассматривали васнецовские росписи как начало новой эпохи в русском искусстве. В. В. Розанов отмечал, что в творчестве Васнецова отразилось «богатое и неожиданное движение русской живописи» (*Розанов В. В.* Религия и культура. СПб., 1899, с. 116). Говоря о застое в отечественной монументальной росписи, журнал «Мир искусства» заключал: «Собор св. Владимира в Киеве — целая эпоха в истории русской религиозной живописи [...] С появлением Васнецова и Нестерова все переменилось. Эти художники поняли народный дух религии, прониклись ею и благодаря этому создали такие произведения, которые близки народу» (*Ф‹илософов›.* Две книги о Владимирском соборе. — Мир искусства, т. 1. Художественная критика, с. 21—22). Одним из немногих, кто уже на рубеже веков понял истинную сущность росписей Владимирского собора, был Бенуа, который отнесся весьма критически к работе Васнецова (см.: История живописи в XIX в. СПб., 1902. Т. 4). См. также статью Бенуа «Ответ г. Философову» (Мир искусства, 1901, № 11/12), которую он написал после выступления Д. В. Философова («Иванов и Васнецов в оценке Бенуа». — Мир искусства, 1901, № 10). Впоследствии Бенуа писал о владимирских росписях Васнецова: «...беда была в том, что этот даровитый мастер взялся за задачу, которая была ему не по плечу! Не дано личным одиноким усилиям (при самой доброй воле) в условиях современной жизни преодолеть тот гнет духовного оскудения, которым уже давно болеет не только Россия, но и весь мир: фальшь, присущая „стенописи“ Владимирского собора, не личная ложь художника, а ложь, убийственная и кошмарная, всей нашей духовной культуры» (*Бенуа*, т. 2, с. 275).

82 ...*«откровением» была замечательная выставка, устроенная в июне 1898 г....* — Имеется в виду «Выставка русских и финляндских художников», открытая не в июне, а в январе того же года.

83 *Сомов* Константин Андреевич (1869—1939) — живописец, график, скульптор, педагог. Один из основателей «Мира искусства». Профессор Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских в 1918 г. В 1923 г. уехал за границу и умер в Париже. Близкий друг Добужинского. О нем см. с. 210—212.

84 *Бакст* (Розенберг) Лев Самойлович (1866—1924) — театральный художник, живописец, график, педагог. Один из основателей «Мира искусства». Много работал для «русских сезонов» С. П. Дягилева. С 1909 г. жил в Париже, где и умер. Друг Добужинского, преподавал вместе с ним в школе Званцевой. О нем см. с. 201, 202. *Серов* Валентин Александрович (1865—1911) — живописец, график, театральный художник, педагог. Один из основателей «Мира искусства». О нем см. с. 202, 203. *Врубель* Михаил Александрович (1856—1910) — живописец, график, монументалист, театральный художник, скульптор. Член «Мира искусства». О нем см. с. 214.

85 ...*на ней выставлена керамика... вышивки... резные деревянные изделия...* — Прикладное искусство было представлено на выставке, кроме того, гончарными изделиями абрамцевских мастерских (см. примеч. 88, с. 392), среди экспонированных вышивок наибольший успех имели работы Н. Давыдовой.

86 *Поленова* Елена Дмитриевна (1850—1898) — график, художник прикладного искусства; сестра В. Д. Поленова. Совместно с Е. Г. Мамонтовой организовала мастерскую резьбы в Абрамцеве, для которой исполнила множество рисунков. *Якунчикова*

(Якунчикова-Вебер) Мария Васильевна (1870—1902) — график, художник прикладного искусства.

37 *Малютин* Сергей Васильевич (1859—1937) — живописец, театральный художник, график, художник прикладного искусства, архитектор, педагог. Принимал активное участие в организации школы прикладного искусства в Талашкине.

38 *Тенишева* Мария Клавдиевна, княгиня (1867—1928) — художник, меценат, основала художественную студию в Петербурге, школу-мастерскую прикладного искусства в Талашкине Смоленской губернии и Историко-этнографический музей в Смоленске.

Мамонтов Савва Иванович (1841—1918) — художественный деятель, скульптор, режиссер, основатель Частной русской оперы, промышленник. В своем подмосковном имении Абрамцево, приобретенном у наследников С. Т. Аксакова, Мамонтов создал все условия для формирования настоящего центра русской культуры конца XIX—XX в. В этом имении часто и подолгу жили и работали М. М. Антокольский, В. М. Васнецов, И. Е. Репин, В. Д. Поленов, В. А. Серов, М. А. Врубель и многие другие славные деятели отечественного искусства. Усилиями Мамонтова в Абрамцеве были созданы столярно-резчицкая и гончарная мастерские, которые успешно работали.

39 ...*больше всего пленен был ... искусством Сомова.* — Были экспонированы следующие работы Сомова: «Радуга» (пастель, куплена с выставки Хельсинкским музеем), «В сумерках» (акварель, гуашь, пастель, *ГТГ*) и «Август» (гуашь, была в частном собрании в Вене, позже — в Париже).

90 ...*весьма многое «неблагополучно в Датском королевстве»...* — неточная цитата из «Гамлета» У. Шекспира, где Марцелл говорит: «Подгнило что-то в Датском государстве». (*Шекспир* У. Гамлет / Пер. М. Лозинского. — Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1960, т. 6, с. 32.)

91 ...*сколько возлагалось на него надежд, которые так обидно были им названы «бессмысленными мечтаниями»...* — Добужинский имеет в виду речь Николая II, обращенную к представителям дворянства и земства в январе 1895 г. в Николаевском зале Зимнего дворца, в которой он, в частности, заявил: «...мне известно, что в последнее время слышались в некоторых земских собраниях голоса людей, увлекавшихся бессмысленными мечтаниями об участии представителей земства в делах внутреннего управления. Пусть все знают, что я, посвящая все свои силы благу народному, буду охранять начало самодержавия так же твердо и неуклонно, как охранял его мой незабвенный покойный родитель» (Полн. собр. речей имп. Николая II, 1894—1906. СПб., с. 1906, с. 7).

92 ...*меня невольно захватила волна общего протеста...* — 8 февраля 1897 г., в годовщину основания Петербургского университета, произошло столкновение полиции со студентами, которое повлекло за собой волнения в университете. Добужинский в письмах к отцу из Петербурга подробно рассказывает об этих событиях. Началось с того, что студентам, расходившимся из университета, городовые закрыли доступ на Дворцовый мост. «Вся эта толпа, задержанная, повернула назад и пошла к Николаевскому мосту. Число студентов росло и дошло до 1000 человек (в следующем письме Добужинский писал о 500 человеках, в газетах упоминается цифра 400—500. — *Г. Ч.*) наверное. Шли без всяких песен и, когда дошли до угла Кадетской (теперь — Съездовской. — *Г. Ч.*) линии, были встречены отрядом конной полиции человек в 50, которые сомкнулись и не пускали к мосту и на лед. Толпа напирала. Офицер велел тогда двинуться на студентов. Чтобы не быть раздавленными, студенты начали кидать в лошадей снегом, лошади пугались, а офицера чуть не сбросил с седла его конь. Тогда, рассвирепев, он скомандовал: „Нагайки!“ — и сам первый стал хлестать первого попавшегося студента [...] Некоторые кинулись к электрическому трамваю, на лед, и за студентами бросились эти кавалеристы, били и стегали кого ни попало. Старика одного, между прочим, задавили — чувств лишился, барышне какой-то досталось. Кому попадало по пальто — летели клочья. Студенты кричали «не смей», отбиваться стали метлами, спасаться в Румянцевский сквер — просто ужас. Вообрази себе эту картину, эти свистящие кнуты среди бела дня!

Били и давили, пока не разогнали всю эту толпу.

Городовых уже не хватает, говорят, переодевают солдат. Ничего подобного я не видел, что теперь делается перед Университетом (то же я видел и у Технолог[и-

ческого] института). Возле Манежа (Конногвардейского. — *Г. Ч.*) [. . .] стоит армия городовых человек в 200. Да конной стражи чел[овек] в 50. Сегодня заперли в Манеже человек 1000 и будут держать, кажется, целый день, я ушел с Васильевского в 3 часа, они все сидели. Приезжал Клейгельс (генерал, петербургский градоначальник. — *Г. Ч.*), говорил с остальной массой студентов, стоявших на набережной, прося уйти. Ушли тогда, когда обещал выпустить остальных заключенных.

Здесь ни слова преувеличенного, все *голые факты*. Со стороны студентов *никакого вызова не было*, очевидно одно, что все это было подстроено полицией с целью вызвать скандал — неизвестно в чьих только видах.

Может быть, и ректору было внушено предупредить студентов, что он и сделал весьма неумело своим объявлением.

Что делалось в следующие дни в Университете, нельзя описать. Собралось до 2000. Единогласно решено требовать расследования этого дела, подать жалобу на полицию, и пока, чем все кончится, одному богу известно. Омерзение понятно. и ничего удивительного, если будут протестовать все университеты провинциальные.

Весь Петербург возмущен, даже извозчики за студентов» (письмо от 15 февраля 1897 г.). См. также копии свидетельских показаний об избиении студентов полицией: Архив АН СССР, Ленингр. отд-ние, ф. 39 (академика А. С. Фаминцына), оп. 1, ед. хр. 65, л. 68—79.

В другом письме, от 18 февраля 1897 г., Добужинский сообщает: «В Университете был совет профессоров, два дня длился. Единодушно (почти все) берутся оправдывать студентов, и дело, кажется, будет в шляпе. При всем желании никакой политич[еской] подкладки и с огнем не найти. Безобразие это видел Витте и гр[аф] Толстой, президент Акад[емии] Худож[еств]. Это адвокаты хорошие будут. Выслано, однако, уже 90 чел[овек]. За что?»

А между тем полиция занималась провокациями. В письме от 23 февраля 1897 г. Добужинский с возмущением рассказывает о неизвестном до сего времени факте: «Между прочим, открываются такие гадости: перед 19-м февраля очень многие студенты получили анонимные приглашения, якобы от студенческой кассы взаимопомощи, явиться в Казанский собор для сходки, и эта рассылка оказалась делом полиции! Студенты пронюхали, и несколько человек стали вблизи Собора и не пускали студентов. Так ничего и не удалось. Затем, в „Нов[ом] Врем[ени]" на 1-й странице появилось такое мистическое объявление: „Детка. 17 января. Просят сообщить сведения о ребенке и куда писать. До 25 марта никаких мер вынуждения, после — свобода действий. Гусыня". Дело в том, что Деткой называют Харьковский университет, а Гусыней — наш. 17 января — основание Харьк‹овского› университ‹ета›. Стало быть — это замаскированное приглашение примкнуть к стачке. И представь — и это дело полиции!! Ванновскому доложено. Каково иезуитство! Впрочем, не сообразила полиция того, что для сношения есть более надежные и невидимые способы, чем объявление на 1-й странице „Нов‹ого› Времени"».

Более активное участие принял Добужинский в первой всеобщей студенческой забастовке 1899 г., в результате чего был вместе с другими студентами исключен из университета.

6 марта в университете появилось извещение ректора В. И. Сергеевича о возобновлении занятий и о его просьбе перед министром о «смягчении участи студентов, уволенных за беспорядки» (Хроника. — Новое время, 1899, 7 марта). Через два дня ректор оповестил студентов об итогах своего ходатайства: 29 человек арестованы на три дня, 78 — получили выговоры (см.: Там же, 1899, 9 марта). Университетское руководство принимало различные меры для установления порядка; например, 10 марта оно организовало экскурсию студентов 3-го курса в некоторые петербургские тюрьмы (см.: Там же, 1899, 11 марта).

Такие итоги студентов не удовлетворили, и волнения продолжались с новой силой. После нескольких крупных сходок в университетской столовой (1000—1500 человек) 17 марта было решено продолжать забастовку, которая прошла большинством в 224 голоса (см.: Письмо Добужинского отцу от 20 марта 1899 г.); 18 марта был избран организационный комитет, появились прокламации, которые призывали продолжать борьбу за достижение политических реформ. После ареста комитета в ночь на 21 марта, на следующий день, был создан новый, который также был арестован 24 марта, но через три дня возник третий комитет, аресто-

ванный 29 марта. Эти события накалили обстановку, забастовали студенты Технологического, Горного и Лесного институтов, а также усилились волнения в некоторых учебных заведениях Киева, Москвы, Одессы, Варшавы, Юрьева, Новой Александрии, Томска, Риги, Харькова, Казани. Начались массовые аресты, и многие студенты были отданы в солдаты. Газеты глухо упоминают об этих событиях, лишь А. С. Суворин в «Маленьких письмах», в сущности, обвинял студентов (см., например: Новое время, 1899, 16 марта). Появилось множество отказов от подписок на эту газету. По этому поводу Добужинский писал отцу в письме от 20 марта 1899 г.: «Вчера в „Торг[ово]-промыш[ленной] газете“ напечатано распоряж[ение] о прекращении печатания писем об отказе от „Н[ового] вр[емени]“, как разжигающих будто бы молодежь! Просто великолепие, что за страна гласности!!»

Отношение к событиям Добужинского от письма к письму становилось все более определенным и решительным: «Положительно, с каждым днем мерзостей все больше и больше. Кончилось тем, что со вчерашнего дня, когда начались полукурсовые экзамены, Университет опять для порядка окружен городовыми, которые пропускают только тех, кому надо экзаменоваться. И говорят, в самом Университете полицейские. Чем все это кончится? Приятно экзаменоваться при такой обстановке? На улице арестовывают тех, кто не расходится, а толпа, натурально, собирается. Нужно ожидать какой-нибудь опять уличной стычки, потому что нервы, в конце концов, у всех напряжены до крайности» (письмо от 30 марта 1899 г.).

«Меня совсем удивила твоя телеграмма, — пишет он отцу 6 апреля 1899 г. — Неужели ты до сих пор думаешь, что можно экзаменоваться здесь в этой хамской обстановке? Из 400 чел[овек] подало всего 68 прошение об допущении к экзаменам государ[ственным]. Хорошо тем, кто все время стоял в стороне, мимо которых прошла вся эта буря, не задев их. Мне лично экзаменоваться здесь, когда истрепались нервы от всех этих гнусных ужасных историй, когда на моих глазах гибнут мои товарищи, — это немыслимо и просто нечестно. Быть может, и почти наверное, я рискую очень многим, едучи в Одессу на экзамены, и совершенно неизвестно, на что я там иду, в какое положение я стану там по отнош[ению] к тамошним студентам. Дело общестуденческое, общечеловеческое, пожалуй, и если бы идти до конца, как подсказывает чувство чести и товарищества, то я бы не экзаменовался вовсе и сорвал бы с себя опозоренный мундир, но кончить необходимо, и я еду экзаменоваться».

93 *... был даже выбран в делегацию к К. К. Арсеньеву, почтенному старцу, адвокату, но по какому поводу, совсем не помню!* — Студенты обратились к старейшему петербургскому юристу К. К. Арсеньеву за юридическим советом. Вероятно, Арсеньев предложил просить расследования этого дела (см.: *Арсеньев К.* События в Университете. — Право, 1899, 26 февр.).

94 *Он был внук известного в свое время карикатуриста...* — Речь идет о М. М. Чемоданове (1856—1908) — карикатуристе-дилетанте, отличавшемся необыкновенной радикальностью в своих рисунках, за что в 1905 г. он был арестован, просидел в тюрьме год, после чего по причине болезни выпущен на поруки. О нем см.: *Кушнеровская Г.* Карикатурист М. М. Чемоданов. — Искусство, 1955, № 6.

95 *... в духе того судорожного стиля, который тогда был последним словом моды!* — Добужинский имеет в виду стиль модерн, характерный изломанностью и напряжением линейной формы в графике. В творчестве Добужинского этот стиль, в сущности, не нашел отражения.

96 *... мой совет — поезжай один, займись серьезно, без помехи, которая неизбежно будет, если женишься.* — В письме к отцу Добужинский писал: «... я помню слова твои и матери [...] но я верю [...] в свой путь — я знаю и верю в *нее*, как в мою истину и друга, желаю и буду работать, и здесь мои устои, здесь найду и покажу оправдание своему поступку и прощение. Твои несчастья не могут быть моими. Ты совершенно не знаешь ни этой девушки, ни наших отношений, ты мало знаешь и меня, а это все ты игнорируешь.

Несочувствие и страх — в недоверии к моим силам. Я еду учиться. Я только хочу, чтобы ты так это и видел. Ты мне сказал, что дашь на Мюнхен, помни же, что я еду туда на труд. Ты с детства моего лелеял мечту о моем художеств[енном] развитии, а мысль о Мюнхене настолько принадлежит тебе, как и нам» (письмо от начала октября 1899 г. из Петербурга).

[97] *...говорил то же самое, что старик Болконский своему сыну.* — Имеются в виду герои романа Л. Н. Толстого «Война и мир» — старый князь Болконский и его сын Андрей.

ГОДЫ УЧЕНИЯ ЗА ГРАНИЦЕЙ
(с. 146)

Печатается по машинописной копии с авторской правкой. Собр. *Г. Ч.*

Опубликовано: часть раздела «Мюнхен» — под тем же названием в «Новом русском слове» (1957, 8 дек.); разделы «Мюнхен», «Венгрия. Школа Холлоши», «Вторая зима в Мюнхене» — в «Новом журнале» (1958, кн. 52); весь очерк с небольшими пропусками в кн.: *Добужинский*, с. 227—257.

[1] *...с первого курса Университета я посещал... школу Дмитриева-Кавказского.* — Добужинский ошибается: он поступил в нее в 1897 г. См. примеч. 10, с. 383.

[2] *Григорович* Дмитрий Васильевич (1822—1899) — прозаик, художественный критик. *Собко* Николай Петрович (1851—1906) — историк искусства, библиограф; редактор журнала «Искусство и художественная промышленность», автор «Словаря русских художников» в трех томах (СПб., 1893—1899). Был близок В. В. Стасову, изучал и популяризировал творчество передвижников. *Стасов* Владимир Васильевич (1824—1906) — крупнейший деятель русской культуры XIX в., художественный и музыкальный критик, историк искусства, археолог; заведующий художественным отделом Публичной библиотеки. Автор многих книг и статей об изобразительном искусстве и музыке России и западноевропейских стран.

[3] *Сомов А. И.* — см. примеч. 12, с. 384.

[4] *В 1890-х годах появился «Новый журнал иностранной литературы»...* — Точнее: Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. СПб., 1897—1909. С 1905 г. он назывался: «Новый журнал литературы, искусства и науки».

[5] *...в Мюнхен я уезжал... довольно слабо подготовленный в живописи...* — В письме к отцу от 2 марта 1898 г. из Петербурга Добужинский писал: «Недавно разговаривал с Дмитриевым-Кавк‹азским...› Спросил я его и относительно путешествия за границу с художественной целью. Его мнение таково: прежде чем не окрепну в живописи, не следует ехать учиться, там легко впасть в модное ныне манерничанье, вообще же он немцев (мюнхенцев и др‹угих›) не одобряет, у них, говорит, процветает рутина зачастую, а если учиться, то в Париже. Теперь же, говорит он, если имеете возможность, пойдите и изучайте галереи — необходимо для художественного образования. Не мешает копировать исподволь. В Эрмитаже тоже он советует немного поработать, причем не над одним каким-нибудь художником, а постоянно переходя от одной школы к другой, самой противоположной, чтобы выработать гибкость кисти и не впасть впоследствии в подражательность в технике.

Я чувствую себя еще очень слабым в живописи, кисть не слушается, тона не нахожу правильно, часто отчаиваюсь. Очень еще много предстоит работы, и его слова мне кажутся правильными».

МЮНХЕН. ШКОЛА АШБЕ
(с. 147)

[6] *...в Швабинге, мюнхенском Монпарнасе...* — Монпарнас — район в Париже, где по традиции селятся люди искусства.

[7] *Ашбе* Антон (1862—1905) — словенский живописец, более известный как педагог. Учился у профессора Вольфа, затем в Венской Академии художеств (1883), с 1884 г. — в Мюнхенской Академии художеств у Г. Хакля, Мюллера и Л. Лефца. В 1891 г. открыл собственную школу, которая приобрела европейскую известность, и руководил ею до смерти. О его школе и методике преподавания в ней см.: *Мо-*

лева Н. М., Белютин Э. М. Школа Антона Ашбе (М., 1958); *Грабарь*, с. 119—138; *Грабарь И.* Письма, 1891—1917. М.: Наука, 1974.

8 *Виллие* (Вилье) Михаил Яковлевич (1838—1910) — акварелист.

9 *Рубо* Франц Алексеевич (1856—1928) — живописец, монументалист. Живя в Мюнхене и посещая школы Ашбе и Холлоши, Добужинский время от времени пользовался советами Рубо, который никогда в них не отказывал. Рубо настаивал на поступлении Добужинского после учения в Мюнхене в петербургскую Академию художеств. Возможно, при вторичной попытке Добужинского поступить в Академию художеств в 1901 г. совет Рубо сыграл свою роль.

10 *Гизис* Николай (1842—1901) — немецкий живописец.

11 ...*Ашбе был... ученик Пилоти.* — Ошибка: Ашбе был учеником А. Лефца, который учился у К. Т. Пилоти.

12 ...*который соорудил его в этом «ропетовском стиле»...* — Имеется в виду творчество архитектора И. Н. Ропета (И. П. Петрова, 1845—1908), пытавшегося возродить в русской архитектуре некоторые элементы древнерусского, а также народного зодчества.

13 *Филькович* Константин Петрович (1864—1908) — живописец.

14 *Все указания профессоров сводились... к туманным и загадочным выражениям...* — См. рассказ И. Э. Грабаря о характере обучения в Академии художеств (*Грабарь*, с. 102, 103). В другом месте Грабарь пишет о том, как он рассказывал П. П. Чистякову о методике преподавания А. Ашбе, на что Чистяков «только повторял: „моя, моя, совсем моя система-то, моя система" [...] Когда я ему показал фотографии, он разбирал все головы и про каждую говорил, что построена, леплена толково и сознательно, что у здешних (в Академии художеств. — *Г. Ч.*) таких нет, и в заключение сказал: считайте этот год за шесть лет. Вы понимаете, как это меня обрадовало. Говорит, не оставляйте Вашего учителя, это настоящий и честный. Он, как ребенок, радовался, когда на его расспросы, что он нам говорил про глаза да про построение, схемку и т. д., я ему рассказывал все то же, что он сам требует» (Письмо И. Э. Грабаря к Д. Н. Кардовскому от 5 июня 1897 г. — *Грабарь Игорь.* Письма, с. 99).

15 ...*эта тяга дошла до апогея... когда я поехал в Мюнхен.* — Превосходной иллюстрацией к словам Добужинского может послужить рассказ Грабаря о том, как Н. Д. Кузнецов с большими муками писал портрет финского художника Эдельфельта (см.: *Грабарь И.*, с. 117, 118).

16 *Остроумова-Лебедева* Анна Петровна (1871—1955) — гравер, график, акварелист. Член «Мира искусства» и близкий друг Добужинского. В книге «Автобиографические записки» (М., 1974), а также в дневнике (рукописный отдел *ГПБ*) много вспоминает о Добужинском. Добужинский исполнил два ее карандашных портрета (1912).

17 ...*«Вам все надо начинать сначала».* — А. П. Остроумова-Лебедева подробно рассказывает об этом эпизоде (см.: *Остроумова-Лебедева А. П.* Автобиографические записки, с. 161, 162).

18 *Яковлев* Александр Евгеньевич (1887—1938) — живописец, педагог. Преподавал вместе с Добужинским в Новой художественной мастерской. С 1913 г. жил во Франции. Наряду с творчеством занимался автомобильными гонками. *Шухаев* Василий Иванович (1887—1973) — живописец, театральный художник, педагог; преподавал вместе с Добужинским в Новой художественной мастерской. В 1920—1935 гг. жил за границей; в 1935—1945 гг. — на Севере, потом — в Тбилиси. Автор воспоминаний о Добужинском (не опубликованы). Эти, как и все упоминаемые в дальнейшем неопубликованные воспоминания о Добужинском, хранятся в собрании *Г. Ч.*

19 ...*наш «неоакадемизм» имеет начало в мюнхенской школе.* — Это наблюдение не было зафиксировано в советской литературе и не учитывалось искусствоведами (см., например: *Мямлин И.* В. И. Шухаев. Л., 1972, с. 9, 10).

20 *Лейбль* Вильгельм (1844—1900) — немецкий живописец; в своем творчестве ориентировался на французских художников, сначала — на реалистов, главным образом Г. Курбе, затем — на импрессионистов.

21 *Кандинский* Василий Васильевич (1866—1944) — живописец, график, теоретик искусства, педагог; один из зачинателей беспредметного искусства. Учился у Ашбе одновременно с Добужинским (1897—1900). В 1897—1914 и в 1921—1933 гг. жил в основном в Германии. Один из организаторов художественных объединений, в том

числе «Новой ассоциации художников» (1909) и «Синего всадника» (1911); принимал участие в работе «Баухауза» в Дассау. После 1917 г. был в числе организаторов Музея живописной культуры в Петрограде и Института художественной культуры в Москве. Автор книги «О духовном в искусстве», опубликованной на русском языке неполностью в кн.: Труды Всероссийского съезда художников в Петербурге. Декабрь 1911—январь 1912 г. Пб., 1914, т. 1, с. 47—76. После 1933 г. жил в Париже.

22 *Все четверо и М. В. Веревкина ... приехали в Мюнхен еще в 1895 г...* — Грабарь, Кардовский, Явленский и Веревкина приехали в Мюнхен в 1896 г., а Кандинский — на год позже.

23 *Куба* Людвик (1863—1956) — чешский живописец, этнограф, музыковед. Учился у Ашбе (1896—1904). Его творчество посвящено народной жизни и основано на принципах импрессионизма. Составил 15-томную антологию «Славянство в своих песнях».

24 *Ленбах* Франц Сераф (1836—1904) — немецкий живописец, художественный критик.

25 *Щербатов* Сергей Александрович, князь (1875—1962) — живописец, занимался прикладным искусством. Один из владельцев и участник петербургского предприятия-выставки «Современное искусство». Член Совета Третьяковской галереи, член Общества друзей Румянцевского музея. Автор книги «Художник в ушедшей России» (Нью-Йорк, 1954).

26 *Локкенберг* Вальтер Адольфович (1875—1929) — живописец, театральный художник, художественный критик. Участник выставок «Мира искусства» (1906, 1911). Работал в качестве декоратора при постановке «Бориса Годунова» в Париже (1908), затем в «Русских сезонах» С. П. Дягилева.

27 *Клокачева* Елена Никандровна (1871—?) — живописец, училась в Академии художеств с 1891 г., затем в школе Ашбе.

28 *Мурашко* Александр Александрович (1875—1919) — живописец и педагог.

29 *...видел, что прогрессирую.* — Первый рисунок, сделанный Добужинским в школе Ашбе, — портрет старухи с надписью «первый рисунок у Ашбе» — хранится в *ГРМ*. Там же находятся большинство его рисунков, выполненных углем во время пребывания в школе.

30 *...и вечером еще работал с 5 до 7.* — В ноябре того же года расписание занятий у Ашбе несколько изменилось: с 8 утра до 5 вечера с перерывом от 12 до 2 часов (см. письмо Добужинского к отцу от ноября—декабря 1899 г. из Мюнхена).

31 *...я часто и подробно писал отцу... о моих занятиях...* — Вот несколько отрывков из этих писем, которые дают понятие не только об упорном труде Добужинского, но и о трезвости его суждений о своих занятиях: «Мне приходится штудировать анатомию — на чем настаивает Ашбе постоянно, и я жалею, что все руководства недоступны по цене. Впрочем, в школе есть хорошие гипсовые препараты — наглядно учишься, рисуя. Да кроме того, я захватил сюда лекции [по] зоологии Помберс — и это мое подспорье.

Ашбе мне сообщил, что у меня есть художеств[енное] чувство (в чем, впрочем, я сам не сомневался) и данные, что я буду работать хорошо, что дело у меня идет вперед, — что меня очень радует, конечно. Учителем я очень доволен — он ходит почти ежедневно, показывает очень толково, я теперь его большей частью понимаю — с немецким языком понемногу осваиваюсь. По вечерам заучиваю слова, учусь с женой» (от 14/26 ноября 1899 г.). «Прошлую неделю бился над одной головой, три раза принимался, был трудный поворот и непривычный ракурс. Иногда у меня опускаются руки, не могу одолеть по малограмотности моей. Скверно действует также неудачное соседство, если же видишь рядом хороший рисунок — учишься, и дело идет лучше. Кажется, что вообще в школе как-то понизился общий уровень, многие не ходят.

Ты, вероятно, уже получил мои рисунки. Они, как видишь, разных месяцев. Толстая старушка сделана, в общем, как каменная, но Ашбе хвалил за конструкцию. Последняя старуха пестрит немного» (от декабря 1899 г.). «Дорогой мой папочка, вечная тебе благодарность за Мюнхен и благословение за счастье, которое я тут имею. Это на всю жизнь светлый, неизгладимый след, я нашел свою дорогу и свое призвание здесь, в ставшем милым и родным этом далеком чужом городе...» (от середины марта 1900 г.).

[32] *Хальс* Франс (ок. 1584—1666) — голландский живописец. Добужинский высоко ценил его портретное творчество и почитал одной из вершин мирового искусства.

[33] *...побывали в Schleisheim'е и Nymphenburg'е.* — Имеется в виду дворец начала XVIII в. Шлейсхейм, где собрана коллекция старых мастеров, и дворец Амалиенбург первой половины XVIII в., расположенный в Нимфенбургском парке Мюнхена.

[34] *Маррес* (Маре) Ганс фон (1837—1887) — немецкий живописец; занимался монументальными росписями. Яркий представитель неоромантизма.

[35] *Пювис*, точнее, *Пюви де Шаванн* (1824—1898) — французский живописец, монументалист. Яркий представитель живописного символизма; в последних его произведениях проявились черты стиля модерн.

[36] *...процессию колесниц ... конечно, с Гамбринусом, пивными бочками, Валькириями и Лорелеями...* — Персонажи немецких народных сказок и преданий, например Гамбринус — легендарный король, которому приписывалось изобретение пива.

[37] *...находил время ... бывать в Schack Galerie ..* — В картинной галерее Шака, основанной в 1865 г., собраны главным образом произведения художников немецкого позднеромантического искусства.

[38] *...симпатичных мне «назарейцев».* — Группа немецких и австрийских художников, образовавшаяся около 1810 г. в Риме под названием «Братство св. Луки». В нее входили Ф. Пфорр, П. Корнелиус, Ф. Фейт, Ю. Шнорр фон Карольсфельд, В. Шадов и другие, а инициатором ее возникновения и руководителем был Ф. Овербек. Назарейцы стремились обновить религиозную живопись на основе строгого следования итальянскому искусству XV столетия, в особенности Фра Беато Анджелико (1387—1455).

[39] *Альтдорфер* Альбрехт (ок. 1480—1538) — немецкий художник, ученик Дюрера; его рисунок отличался твердостью и изощренностью линий; Альтдорфера скорее считают рисовальщиком, чем живописцем. Художники именно такого характера большей частью привлекали Добужинского, по признанию которого рисунок Альтдорфера повлиял на него в процессе обновления рисунка в середине 10-х годов (см. примеч. 12, с. 374).

[40] *...помню... панегирики ему Грабаря, да и в ... журнале «Мир искусства» писалось о нем с пиетитом.* — Кроме публикаций отдельных работ Бёклина и упоминаний о его творчестве — например, Библиофил. Книги (1900, № 1/2, с. 3); *Ф. ‹Философов›* Берлинские выставки (1900, № 19/20, с. 148); *Грабарь Игорь.* Письма из Мюнхена... III. Весенние выставки (1901, № 5, с. 279), — журнал опубликовал большую подборку его произведений (1901, № 1) и статью И. Грабаря «Арнольд Бёклин» (1901, № 2/3, с. 91—96), где, называя Бёклина «великим художником», автор заключал: «...не будут ли наши потомки с завистью оглядываться на нас, как мы оглядываемся на современников Леонардо, Микель Анджело, Тициана, и не подумают ли: „Какое время: Пювис, Достоевский, Толстой, Бёклин...“» (с. 96).

[41] *Мне только нравились некоторые пейзажисты, особенно... школа Worpswede...* — в школу Ворпсведе входили художники Ф. Макензен, О. Модерзон, Ф. Овербек, Г. Энде, Г. Фогелер. Впервые они выступили на мюнхенской выставке 1895 г. По своим задачам объединение напоминало французских барбизонцев, но, протестуя против академизма, они не могли противопоставить ему художественные достижения, которые свойственны творчеству французов. Из художников Ворпсведе в некоторой степени стал известным Фогелер, и то лишь потому, что принимал деятельное участие в графике журнала «Югенд» (см. его работы в журнале «Мир искусства», 1900, № 15/16).

[42] *...восхищал и график — Otto Dietz...* — Известного немецкого графика, весьма почитаемого в среде «Мира искусства», звали не Отто, а Юлиус Диц (1870—1957); несколько позже стал работать Отто Дикс (1891—1969) — один из основоположников немецкого экспрессионизма.

[43] *...часто печатаемый в «Jugend'е»...* — Мюнхенский журнал «Югенд» издавался с 1896 по 1914 г. По социальной направленности литературного и изобразительного материала этот журнал, наряду с «Симплициссимусом», являлся наиболее оппозиционным по отношению к существовавшему правительству.

[44] *...и в «Симплициссимусе»...* — Журнал «Симплициссимус» издавался с 1896 по 1933 г. В нем печатались произведения писателей различных европейских стран, в том числе России, а также статьи на социально-общественные и религиозные темы.

Журнал помещал множество политических карикатур художников Т. Т. Гейне, Б. Пауля, О. Гульбрансона, Э. Тени, Р. Вильке и других.

45 *Гейне* Томас Теодор (1867—1948) — немецкий график. Один из основателей журнала «Симплициссимус». Его творчество было близко многим художникам «Мира искусства», привлекало Добужинского социальной остротой и символикой изобразительного языка. Многие немецкие исследователи творчества Гейне в 10—60-х годах XX в. приписывали ему все рисунки Добужинского, опубликованные в журнале «Жупел» (см. с. 292 и примеч. 3, с. 445).

46 ... *это было одним из трех разочарований в его школе, которые принудили меня его оставить...* — Надо полагать, у Добужинского были и другие соображения, следуя которым он и покинул Ашбе. В письме к отцу от 14/26 ноября 1899 г. из Мюнхена он писал: «Красками пока писать не буду, все работаю углем, потом начну не с natur-morte, а прямо с живой натуры. Это мне советует Рубо, у которого я был прошлое воскресенье. Он все настаивает на Академии — *в будущем*, ибо, по его мнению, школа Ашбе только прекрасная приготовительная, а высшее художеств[енное] образование дает только Академия; между тем многие от Ашбе не хотят уходить, что, по его суждению, нецелесообразно».

47 *Холлоши Шимон* (1857—1918) — венгерский живописец и график. Учился в будапештской Академии художеств и в мюнхенской Академии художеств. В 1886 г. основал в Мюнхене собственную школу, вскоре ставшую популярной в Европе Из русских художников, кроме упоминаемых Добужинским, в ней учились В. А. Фаворский, К. С. Петров-Водкин, К. Н. Истомин, А. И. Кравченко, относившиеся к своему учителю с огромным уважением. «То, что говорил Холлоши, — вспоминал его ученик Б. Д. Терновец, живописец, скульптор, искусствовед и музейный деятель, — западало в душу, и если не сразу с ним соглашался и следовал ему, то через год, два вспоминал его указания и подход. Они продолжали жить где-то в сознании и своей суровой серьезностью указывали пути» (письмо Терновца к А. Н. Тихомирову от 5 марта 1922 г. — *Терновец Б. Н.* Письма. Дневники. Статьи. М., 1977, с. 35). В 1957 г. в Московском Союзе художников состоялся вечер памяти Холлоши в связи со 100-летием со дня рождения, где была развернута выставка работ его русских учеников. Работ Добужинского на ней не было. См. также примеч. 65, с. 401.

ВЕНГРИЯ. ШКОЛА ХОЛЛОШИ
(с. 158)

48 *Там успели побывать в галерее Лихтенштейна...* — В Летнем, или, как позднее его стали называть, новом, дворце князей Лихтенштейнов в Вене было крупное собрание европейской, в основном немецкой, живописи. По своему художественному уровню собрание Лихтенштейнов не может даже сравниваться с мирового значения коллекцией живописи Венского художественного музея, поэтому выделение Добужинским именно этой галереи среди венских музеев объяснить затруднительно.

49 ... *погулять по Пратеру.* — Венский сад Пратер расположен на одноименном острове.

50 *Ционглинский* Ян (Иван) Францевич (1858—1912) — живописец, педагог; был близок к художникам «Мира искусства».

51 ... *Гржебин, который... так много сделал замечательного в России в издательском деле...* — *Гржебин* Зиновий Исаевич (1869—1929) — график, организатор и руководитель нескольких издательств и журналов. О нем см. с. 299—302.

52 ... *совсем картина Менье.* — Менье Константин (1831—1905) — бельгийский скульптор, живописец и график. Его творчество было посвящено главным образом труду бельгийских рабочих. Добужинский употребил слово «картина» в понятии сюжета.

ВТОРАЯ ЗИМА В МЮНХЕНЕ
(с. 162)

53 ... *я решил... опять ходить в школу Ашбе и работать там... «по-своему».* — В письме к отцу от 8 октября 1900 г. Добужинский рассказывает: «Начались холода. Эта пора всегда особенно подмывает на работу, и работается хорошо и много.

Вот теперь, папа, могу уже некоторые результаты подвести и выводы сделать за все время занятий художеством. Я подвинулся далеко, лето там огромную пользу принесло, вещи теперь у меня закончены, рисунок становится мягкий, и в своей собственной манере утверждаюсь. Я достиг, главное, вот чего: уверенности в своих силах. По крайней мере, знаю, что я могу. Много еще осталось заниматься. Я похвал очень не люблю и, хотя хвалит Hollosi, хвалит Ашбе, очень хорошо знаю, чего мне недостает. За все это время, проведенное в Мюнхене, много приобрел по части эстетического понимания. Исподволь покупаю книжки, получаю от коллег, знакомлюсь с современным искусством. Ничего подобного немыслимо приобрести не за границей. И конечно, получу тут солидное эстетическое образование. Оно у меня началось со времени первой поездки за границу. Я вывез понимание изящного и присмотрелся к современному искусству.

Здесь я нахожусь именно в сфере искусства. Среди художников есть образованные люди. В школе важные разговоры, в галереи хожу не редко, у нас бывают дватри человека. Лиза мне читает английский журнал худож[ественный] «Studio» (отличное издание)...».

54 *В ... школе ... сделал маслом интерьер с огромным абажуром висячей лампы на первом плане и высоким окном...* — Работа «В мастерской Ашбе» (1900, *С. н.*, Париж) является этапной в искусстве Добужинского. В ней наиболее полно выразились все художественные знания, приобретенные Добужинским в мюнхенских школах, и достаточно ясно определились черты его индивидуальности, хотя некоторые из них (главным образом отношение к живописной форме) нашли свое продолжение лишь в работах середины 10-х годов.

55 *...читал с интересом и корреспонденции Грабаря о мюнхенской художественной жизни...* — Грабарь регулярно помещал статьи в журнале «Мир искусства» о зарубежных выставках или об отдельных художниках (например, за 1899 г. в журнале напечатаны «Письмо из Мюнхена. Зимний сезон в Сецессионе», «Фелисьен Ропс», «Письмо из Мюнхена», «Международные выставки. 1. Венеция. 2. Мюнхен»). Кроме Грабаря, о мюнхенской художественной жизни писал в «Мир искусства» В. В. Кандинский (например, «Корреспонденции из Мюнхена», 1902, т. 7, с. 368).

56 *Помню его картину страшных толстых женщин в бриллиантах...* — Речь идет о картине И. Э. Грабаря «Толстые женщины» (*С. н.* И. Э. Грабаря, Москва). Хотя на ней стоит подпись Грабаря (2 декабря 1904 г.), картина была, видимо, написана раньше.

57 *...инспирированных, конечно, известными рисунками Бёрдсли...* — Графика английского художника Обри Винсента Бёрдсли (1872—1898) заметно повлияла на творчество многих членов «Мира искусства». «Вся эта „бердслеевщина" <...> плоть от плоти нашей», — писал впоследствии Бенуа («Речь», 1910, 19 нояб.). Необходимо отметить, что культ этого художника, столь характерный для среды мирискусников, практически не коснулся Добужинского.

58 *...он пробовал пуантилистическую технику...* — Пуантелизм — направление в живописи, возникшее в конце XIX в. в общей волне движения французских неоимпрессионистов. Основатели его, Ж. П. Сёра (1859—1891) и П. Синьяк (1863—1935), разрабатывали методику разложения сложных тонов на чистые цвета и писали точками.

59 *...японское искусство тут впервые меня «укололо».* — Добужинский имеет в виду японскую гравюру на дереве, которая возникла в конце XVI в. и пришла к расцвету в середине XVIII—первой половине XIX в. Она была близка большинству мирискусников. Заметное влияние японской гравюры сказалось на творчестве Добужинского начала 900-х годов, позже ее воздействие на художника определить едва ли возможно, однако, как признается сам Добужинский, японское искусство осталось ему близко и на склоне лет (см. письмо к Е. Е. Климову от 1—3 октября 1955 г. из Лондона. — Сектор рукописей *ГРМ*, ф. 151, ед. хр. 4, л: 13).

60 *Траубенберг* Рауш фон Константин Николаевич (1871—1935) — работал на Императорском фарфоровом заводе, занимался декоративной и портретной скульптурой малых форм.

61 *«Blaue Reiter», сыгравшее в свое время большую роль в современном немецком искусстве...* — Художественное объединение «Синий всадник» существовало с 1911 по 1914 г. в Мюнхене. Его основателями были Ф. Марк, В. В. Кандинский, А. Г. Яв-

ленский, а членами — П. Клее, А. Макке, М. В. Веревкина и др. Объединяющим началом этих художников был живописный экспрессионизм, выражавшийся как в реалистических, так и в беспредметных композициях.

62 *Трейман* Рудольф — немецкий юрист, живописец.

63 ...*Грабарь в общих чертах вспоминает в своей автобиографии.* — См.: *Грабарь*, с. 137, а также письма Грабаря Кардовскому (*Грабарь Игорь.* Письма, с. 106—109, 111, 112, 128, 129).

64 *Зедделер* Николай Николаевич, барон — график, ксилограф. Жил в основном за границей.

65 ...*мне опять захотелось вернуться к Холлоши...* — По этому поводу Добужинский пишет отцу 3 ноября 1900 г. из Мюнхена: «Перешел я к Hollosi в школу, а у Ашбе занимаюсь только по вечерам. Hollosi — чудный учитель. Это художник до мозга костей, на него молятся его ученики (в нем действительно есть много обаятельного). Это чистое взрослое „дите", несмотря на свой могучий рост, черные, как сажа, глаза, такую сильную внешность, это мягчайшего характера человек, деликатный и лентяй. Сам он рассказывает, что не берет в руки кисти по три месяца [...] Однако это „живой", идущий в движении искусства художник, работающий и духа не угасивший, как Ашбе. Тот не идет в сравнение с Hollosi как художник».

66 ...*чтобы выйти из тупика, он обратился к примитивам и стал себя вдохновлять детским творчеством.* — Существуют иные взгляды на работы Явленского. Его «Головы» — это не схемы, а поиски иного принципа построения формы в пространстве. В этом отношении Явленский, недолго задержавшись в кубизме, стал искать из него выход гораздо раньше, чем К. С. Малевич или В. Е. Татлин. Многие работы Явленского 10-х годов («Голова ангела», 1917; несколько холстов 1918 г. под одним названием «Земля», «Молодой Будда», 1918; «Видение Спасителя», 1919 и некоторые другие) предвосхитили по своим живописно-пластическим идеям произведения Малевича начала 20-х годов. В тупике Явленский, конечно, не был, напротив, его творчеству свойственно непрерывное движение (см.: *Weiler Clemens.* Alexey Jawlensky. Köln, 1959).

ПОЕЗДКА В ВЕНЕЦИЮ И В ПАРИЖ

(с. 166)

67 ...*и дворец Дожей, и Академию, и Scuola S. Rocco, несколько чудных церквей.* — Во Дворце дожей находится много произведений Я. Тинторетто и П. Веронезе, в Академии собраны работы старых итальянских мастеров, в Скуола Гранде ди Сан-Рокко — картины Я. Тинторетто.

68 ...*меня больше всего восхитила искрящаяся поверхность золотых древних мозаик....* — Мозаики собора св. Марка были созданы в XII—XIII вв. Сюжеты на библейские темы исполнены на золотом фоне; по стилистике близки византийскому мозаичному искусству, но отличаются измельченностью форм и дробностью композиционных построений.

69 *Карпаччо* Витторе (ок. 1455—ок. 1525) — итальянский живописец.

70 ...*началась моя влюбленность в кватроченто.* — Искусство итальянского Ренессанса принято разделять на три этапа — XIV, XV и XVI вв. В истории искусств часто употребляют итальянские названия этих этапов: треченто (XIV), кватроченто (XV), чинквеченто (XVI).

В списке 1921 г. своих декоративных и театральных работ, распределенных по принадлежности к тому или иному стилю, Добужинский относит к кватроченто оформление театральных постановок «Фауста» Ш. Гуно (1919) и «Севильского обольстителя» Тирсо де Молина (1918) — Записки Добужинского, *ГРБ.* С кватроченто Добужинский связывает и огромный портрет вел. литовского князя Витовта, исполненный для литовского посольства в Берлине (1926). См.: Письмо к Ф. Ф. Нотгафту от 10 апреля 1926 г. — Сектор рукописей *ГРМ*, ф. 117, ед. хр. 43, л. 4.

71 ...*я вынес и огромное впечатление от Тинторетто... в Венеции я мог вдоволь на него насмотреться.* — *Тинторетто* (Робусти) Якопо (1518—1594) — итальянский жи-

вописец; в Венеции, его родном городе, существует самая большая коллекция его произведений (см. примеч. 67, с. 401).

72 *Гварди* Франческо (1712—1793) — итальянский живописец венецианской школы, автор многочисленных городских пейзажей камерного характера.

73 *Мне теперь трудно вспомнить... первые впечатления Парижа.* — В письме к отцу от 25 апреля 1901 г. из Парижа Добужинский писал: «Я все еще не могу освоиться с той мыслью, что я в Париже, дорогой мой папа. В самом Париже, сердце Европы, пупе Земли до некоторой степени. Идешь по мосту через Сену, мелькнут вдали башни Notre-Dame — тут и толкнет тебя: да ведь ты же в Париже. Сижу на империале конки и глотать не успеваю все, что проходит перед глазами, — ведь тут каждый камень, кажется, может быть положен в музей. Можно и не помнить все бесчисленные историч[еские] факты, но историческая корочка, позолота, которой покрыто все, что стоит передо мной, — всегда ведь так очаровывает. А вот подумай только, сколько дел великих, сколько человек и мыслей рождалось тут, и равнодушным оставаться нельзя ни перед колокольней, с которой был подан знак во время Варфоломеевской ночи, ни перед палатой депутатов [...] зданием с колоколами и лестницей огромной, где чуть ли ни Конвент заседал. Я очарован Парижем просто, этой страшной суетой, неуловимым изяществом во всем, чудными картинами, которые чуть ли не на каждом шагу развертываются перед тобой.

Бульвары теперь все в зелени, каштаны цветут. Был в двух садах — Люксембургском и Тюильри, широкие аллеи, бассейны среди обширных площадок, куда дети пускают игрушечные кораблики, памятники между деревьев...».

74 *...спускался в крипты Пантеона...* — В древнеримской архитектуре понятие «крипты» означало сводчатое подземное или полуподземное помещение.

75 *...постоял в Invalides у гробницы Наполеона...* — Имеется в виду часть архитектурного комплекса, в который входит собор Инвалидов; в его крипте находится гробница Наполеона.

76 *...ходил почти каждый день или в Лувр или в Клюни.* — В Отеле Клюни, бывшей монастырской гостинице, в 1844 г. был организован музей средневекового искусства, прославленный прежде всего собранием произведений прикладного характера V—XV вв.

77 *Нордау* Макс (Макс Зидфельд, 1849—1923) — венгерский писатель и публицист, автор книг психолого-философского содержания, в которых доказывал упадок современной литературы и искусства. Однако он попал в плен к собственной идее, настоятельно стремясь во всяком крупном явлении найти черты вырождения. Основное сочинение М. Нордау, «Вырождение», было несколько раз издано на русском языке (СПб., 1893; Киев, 1893).

78 *...многое также мне открыл Золя в его «Oeuvre»...* — В романе Эмиля Золя (1840—1902) «Творчество» рассказывается о трудном пути художника-новатора, прообразом которого послужил друг писателя Поль Сезанн (1839—1906).

79 *Дюран-Рюэль* Поль (1831—1922) — французский предприниматель — приобретал работы импрессионистов в начальный период их деятельности, когда они еще были далеки от признания, и таким образом оказался владельцем громадной коллекции этих художников. Позже он начал собирать произведения неоимпрессионистов.

80 *Лансере* Евгений Евгеньевич (1875—1946) — живописец, монументалист, график, театральный художник, педагог. Один из основателей «Мира искусства» и друг Добужинского, оказавший на него влияние в сфере журнальной графики в начале 900-х годов. В свою очередь, к середине 10-х годов воспринял принципы иллюстрирования, утвердившиеся к тому времени в творчестве Добужинского.

81 *Коровин* Константин Алексеевич (1861—1939) — живописец, театральный художник, педагог, прозаик. С 1923 г. жил в Париже.

82 *Шервашидзе* (Чачба) Александр Константинович, князь (1867—1968) — театральный художник, живописец, художественный критик. Член «Мира искусства». Работал вместе с Добужинским в «Старинном театре». С 1920 г. жил в Париже, затем в Монте-Карло, где и умер. Работал преимущественно в театрах. В 1958 г. прислал в дар родной Абхазии более 500 работ и свой архив.

ВТОРОЕ ЛЕТО В ВЕНГРИИ И ВОЗВРАЩЕНИЕ В ПЕТЕРБУРГ
(с. 170)

83 ...*Холлоши одобрял мои этюды.* — Более двух десятков этюдов, исполненных маслом у Холлоши, хранятся в *ГРМ*. В основе этих нехитрых по своей сюжетике работ заметно бережное отношение художника к натуре без какого-либо намека на копирование. Они сдержанны в цвете и тонально построены.

84 *Добужинская* Татьяна Валериановна (1896—1897) — сводная сестра Добужинского.

85 ...*я мог ... подводить итоги заграничной жизни.* — В сущности, только в Мюнхене Добужинский решил окончательно стать художником, именно там он ощутил в себе призвание к творчеству, отлично сознавая это уже тогда: «В нашем милом Мюнхене я занят впервые делом, которое действительно люблю. Только теперь, когда у меня раскрылись глаза на чудную область искусства, которое таким родным уже стало мне, я знаю сладость труда, труда не по обязанности и необходимости, а труда по любви, и знаю, что искусство останется со мной, оно всегда будет освещать мою жизнь, даже при постороннем труде [...] Во мне выросла вера в мои собственные силы, которой только и недоставало для жизни» (письмо к отцу от января—февраля 1901 г. из Мюнхена).

86 ...*начал на память делать (пастелью и углем) городские мотивы...* — В *ГРМ* хранятся следующие работы: «Мюнхен» (1900, уголь), «Город» (1901, пастель), «Мюнхен. Городской пейзаж» (1901, пастель), «Мюнхенский пейзаж» (1901, уголь), «Процессия ночью» (1901, уголь, мел). Кроме того, там же хранятся несколько городских пейзажей, написанных маслом, в том числе «Уголок двора» (1899—1901) и темперой — «Крыши домов» (1899—1901). Все эти работы представляют собою лишь подступы к теме города, и в них еще трудно уловить характер городского пейзажа, который сложился в творчестве Добужинского к середине 900-х годов.

СЛУЖБА В МИНИСТЕРСТВЕ
(с. 173)

Печатается по тексту, опубликованному в «Новом журнале» (1963, кн. 71). Перепечатано: *Добужинский*, с. 272—283.

1 ...*это занятие мне казалось ужасно скучным...* — В письме к отцу от 23 сентября 1896 г. Добужинский иначе относился к преподаванию: «Недели 2 назад один товарищ по университету предложил мне, не желаю ли я взять урока — заниматься рисованием с девочкой.

В прошлое воскресенье я был и условился. Папа — Поворинский некто, был членом Палаты в Вильно несколько лет назад, теперь в Сенате, кажется товар[ищем] прокурора Кассационн[ого] департамента. Знает дядю Федю. Девочка 11 лет, повидимому не без дарованьица. 22-го я дал 1-й урок [...] Уроки эти меня очень интересуют, я себе составил маленькую программку, так что преподавать буду в некоей системе».

2 ...*делать то, в чем был весь смысл моей жизни...* — Именно в это время Добужинский писал отцу: «Своим художеств[енным] идеалом я ставлю нечто выше жанра бытового и исторического, где все в содержании [...] Картина должна действовать, по-моему, не только на ум, и на душу, должна, как музыка, содержать в себе нечто несознательное <...> Поэтому художник не должен специализироваться...» (письмо от середины сентября 1901 г. из Петербурга).

3 ...*я знал, как нелегко было моему отцу поддерживать меня.* — В. П. Добужинский вышел в отставку в 1907 г., дослужившись до чина генерал-лейтенанта, и, кроме пенсии, не имел средств.

4 ...*стать «человеком 20-го числа»...* — 20-го числа каждого месяца в государственных учреждениях выдавалось жалованье.

5 ...*находившийся на Итальянской...* — Точнее, Большой Итальянской, теперь ул. Ракова.

6 *...начал делать мои первые петербургские рисунки.* — В *ГРМ* хранятся следующие работы: «Вид Петербурга ночью» (1899—1901, пастель), «Петербург» (1901—1902, уголь), «Троицкий собор» (1901—1902, уголь).

7 *Мазуркевич* Владимир Александрович (1871—1942) — поэт; участвовал в работе издательства детской книги «Радуга» в 20-х годах.

8 *...вместо подписи ставил монограмму «М. Д.».* — Это не точно: Добужинский пользовался двумя монограммами, подписывая рисунки для «Шута» (см. список подписей и монограмм в кн.: *Чугунов Г.* М. В. Добужинский. Л., 1984, с. 285).

9 *Некоторые рисунки были все-таки довольно живы и орнаментальны...* — Добужинский работал для «Шута» в течение почти всего 1902 г. (№ 2—47) и выполнил 36 карикатур (многие из них находятся в *ГРМ* и *ГРБ*), две постоянные заставки и серию иллюстраций к поэме В. А. Мазуркевича «Последний посев». Рисунки к поэме воспринимаются неким итогом графического творчества художника перед его вступлением в «Мир искусства». Иллюстрируя поэму, он впервые заинтересовался проблемами графического оформления (см. заставку и концовку: Шут, 1902, № 45) О своем давнем увлечении карикатурой и в связи с ней Добужинский писал отцу 25 февраля 1907 г. из Петербурга: «Пересматривая свои детские рисунки, я удивляюсь, действительно, как рано у меня явилось чувство комизма: есть явные гротески уже в моих трехлетних рисунках. Я считаю, что карикатура есть только маленькая и мелкая разновидность „Смеха", это анекдот. И вот мне кажется, в этих городских рисунках (имеются в виду петербургские пейзажи начала 900-х годов. — *Г. Ч.*) я от анекдота стою уже далеко, но все-таки в области смеха. Быть может, это и есть моя „линия" — значит, с детства клонит. И очень было бы печально, если бы я закис на меньшем, на частичном».

10 *...сам он ... грешил тем же «Шутом» ... он это скрывал...* — Об этих «грехах молодости» Грабарь рассказал (см.: *Грабарь*, с. 66—70).

11 *...близко от нашего жилища в Измайловском полку...* — Добужинский жил тогда в 7-й роте Измайловского полка, дом № 16, кв. 4.

12 *...я держался в стороне, молчал и рисковал прослыть гордецом или чудаком.* — Н. Н. Евреинов, сотрудник Добужинского по канцелярии министерства путей сообщения, рассказывал о художнике: «Вот человек, который из всей „нашей компании" неизменно держал себя хладнокровно, никогда „не выходя из себя", с полным достоинством как в отношении „товарищей", так и начальства. Что называется — „комар носу не подточит".

Гордый — да. Однако всегда милый, любезный, тактичный, обаятельный человек. Красивый. Высокий. Что-то английское, „лордистое" во всей фигуре и осанке [...]

Держится прямо, „в струнку", голову носит всегда высоко, однако не задирая, не „возносясь". В походке что-то военное. Сын генерала [...] Наследственное, как наследственна (старинный дворянский род) и любовь к старине [...]

Да, барского, старинного, аристократического в М. В. Добужинском хоть отбавляй — „за версту несет". А вот подите же, — левый, если не левейший, по своим убеждениям (кто, например, из всех художников, как не Добужинский, дал в печати 1905—1906 гг. самые острые, едкие и пламенные, несмотря на графическую сдержанность, рисунки?..» (*Евреинов Н. Н.* Оригинал о портретистах. М., 1922, с. 53, 54).

13 *...сделано было много маленьких рисунков ... и шаржей на моих сослуживцев.* — Много подобных рисунков хранится в *ГРМ*, *ГРБ*, С. н. Париж.

14 *...но еще не мог найти в себе мужества бросить службу.* — В письме к отцу от 2 января 1907 г. из Петербурга Добужинский жаловался: «Последнее время меня страшно тяготит министерство. Мне ведь приходится все время изворачиваться и свое желание рисовать втискивать в узкие границы свободных часов, и я не могу развернуться, а чувствую работоспособность в себе и всякие идеи. Быть может, эти годы, когда я чувствую в себе очевидный запас энергии к работе, и были бы самыми продуктивными, но я связан этим министерством, которое отнимает лучшие часы и раздробляет порывы. Мне приходило в голову бросить службу (но отказаться от 1 600 р[ублей] страшно, хотя я художеством зарабатываю гораздо больше, или взять отпуск полугодовой что ли, а затем переменить службу.

Не знаю, впрочем, может быть, не надо роптать, а довольствоваться тем, что есть. но ужасно, когда в жизни есть область, которую ненавидишь, даже не ненавидишь,

а испытываешь ежедневно, в течение нескольких часов чувство тошноты и гадливости».

15 *...я даже стал ... уезжать из министерства преподавать в школу живописи Званцевой.* — Судя по рекламным листкам, это заведение называлось «Школа Бакста и Добужинского» (см. собр. *Г. Ч.*). Она была создана в 1906 г. стараниями и на средства Елизаветы Николаевны Званцевой (1864—1922), художника и владельца нескольких художественных студий, и находилась в доме № 25 по Таврической ул. Добужинский преподавал в ней с момента ее открытия до 1911 г., сначала вместе с Бакстом (до 1909 г.), затем с К. С. Петровым-Водкиным (с 1910 г. студия стала называться «Школа Добужинского и Петрова-Водкина», см. рекламные листки в том же собр.).

16 *Розанов* Василий Васильевич (1856—1919) — религиозный философ, критик литературы и искусства.

17 *Нурок* Альфред Павлович (1860—1919) — музыкальный и художественный деятель, активный сотрудник журнала «Мир искусства»; ревизор Государственного контроля. Один из основателей «Вечеров современной музыки».

18 *...на соседнем с министерством Александровском рынке-толкучке...* — Александровский рынок располагался по нечетной стороне Вознесенского проспекта (теперь — пр. Майорова), от Садовой улицы до Фонтанки.

19 *Браз* Осип (Иосиф) Эммануилович (1872—1938) — живописец, педагог, коллекционер, собиравший малых голландцев и нидерландский примитив. Член «Мира искусства». Автор портрета Добужинского (собр. И. С. Зильберштейна, Москва). Преподавал вместе с Добужинским в Новой художественной мастерской в 10-х годах.

20 *Евреинов* Николай Николаевич (1879—1953) — режиссер, драматург, историк, критик и теоретик театра. С Добужинским Евреинов был связан дружбой, возникшей в 1907 г. при постановке пастурели Адама де ла Аль «Игра о Робене и Марион» и продолжавшейся до его смерти. Не раз они объединялись в общей работе: в 1908 г. при работе над постановкой драмы Г. Д'Аннунцио «Франческа да Римини» (театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской улице) и в 1928—1929 гг., участвуя в создании фильма «Плодородие» (по роману Э. Золя «Земля») в парижской кинофирме «Сентраль синема».

21 *...Евреинов издал забавную и парадоксальную книгу...* — Евреинов проводит мысль о совмещении в портрете характерных особенностей двух личностей — художника и портретируемого. На этом основании, рассматривая свой карандашный портрет работы Добужинского, он видит в портрете черты характера не только своего, но и в большей мере самого художника: «В этом портрете умный ясновельможный пан, беспощадный в самокритике, иронизирует над той поистине „странной“ фигурой, фигурой „не ко двору“, какую должен был представлять собой художник, настоящий художник, артист, мастер „милостью божьей“, очутившийся вдруг, по странному стечению обстоятельств, в числе младших помощников делопроизводителя Отдела по отчуждению имуществ при канцелярии Министра Путей Сообщения.

Палитра и... казенная чернильница! Загрунтованное полотно живописца и... загрунтованное полотно железной дороги! Ватманская бумага и... исходящая за № 00! Художник... и служебная лямка! Вольный артист и... 20-е число!

Поистине благодарная почва для славной иронии! Поистине хороший предлог для автокарикатуры.

Вглядитесь только в эти прищуренные на портрете глаза, в эти искривленные чувством гадливости губы, во всю осанку, наконец, этой бесподобной фигуры, и вы поймете, какое нескончаемое презрение должно было охватывать Добужинского-Евреинова в этой казенной атмосфере черносотенного застенка, где чиновная сволочь, задыхавшаяся от зависти ко всему независимому, совала вам на праве „равных“ свою потную руку, только что подавшую „калоши“ начальству» (*Евреинов Н. Н.* Оригинал о портретистах, с. 59).

22 *Сюннерберг* Константин Александрович (1871—1942) — поэт, критик и теоретик литературы и искусства, писавший под псевдонимом К. Эрберг.

23 *...я нарисовал ему обложку.* — См.: *Эрберг Конст.* Плен. Стихотворения. Пг.: Алконост, 1918.

[24] ...*«Человек в очках»*... — Портрет написан в конце 1905—начале 1906 г., а в январе 1908 г. по предложению В. А. Серова был приобретен Советом Третьяковской галереи; это было первое произведение художника, попавшее в галерею. Этюд пейзажа из окна квартиры Сюннерберга находится в собр. Б. Д. Суриса, Ленинград.

[25] ...*московского журнала «Весы»*... — Литературный и критико-библиографический журнал «Весы» выходил в 1904—1909 гг. в Москве. Его редактором-издателем был С. А. Поляков, а фактическим руководителем — В. Я. Брюсов; главный печатный орган символистов. Среди сотрудников журнала были друзья и знакомые Добужинского — В. И. Иванов, М. А. Волошин, А. А. Блок, М. А. Кузмин, Д. С. Мережковский, В. В. Розанов, Ф. Сологуб.

[26] *Чулков* Георгий Иванович (1879—1939) — прозаик, драматург, поэт, философ. Добужинский оформил его книги — «О мистическом анархизме» (СПб.: Факелы. 1906) и «Весною на севере. Лирика» (СПб.: Факелы, 1908).

[27] *Сологуб* Федор (Тетерников Федор Кузьмич, 1863—1927) — прозаик и поэт. О нем см. с. 275, 276.

[28] *Ремизов* Алексей Михайлович (1877—1957) — прозаик, драматург. О нем см. с. 276—278.

[29] *Мейерхольд* Всеволод Эмильевич (1874—1940) — режиссер, актер, педагог, теоретик и критик театра и кино. Народный артист РСФСР. Добужинский был художником в трех постановках Мейерхольда — «Бесовское действо» (театр В. Ф. Комиссаржевской, 1904), «Петрушка» и «Последний из Уэшеров» (театр «Лукоморье», 1908).

[30] ...*мы переехали... в другой район ... далекий от прежних мест.* — Добужинский поселился в доме № 4 по Дровяному пер., вблизи от Офицерской ул., в двух шагах от последней квартиры А. А. Блока.

[31] ... *в «Аполлоне» — редакция стала тогда художественным центром Петербурга...* — Литературно-художественный журнал «Аполлон» выходил в Петербурге с 1909 по 1917 г. под руководством С. К. Маковского. Основными сотрудниками были представители символизма и акмеизма в поэзии; журнал публиковал много произведений изобразительного искусства, чаще — группы «Мир искусства» и его последователей. Кроме выпуска журнала, завоевавшего чрезвычайную популярность в русских художественных кругах, редакция устраивала выставки изобразительного искусства, нередко с приглашением зарубежных, в основном французских, мастеров. В № 2 за 1911 г. была напечатана статья Н. Н. Врангеля о творчестве Добужинского и воспроизведены многие его работы. Добужинский был тесно связан с жизнью журнала и стал одним из основных его графиков, выполнив, в частности, знаменитую обложку.

В ПЕТЕРБУРГЕ
(с. 183)

Печатается по тексту, опубликованному в кн.: *Добужинский*, с. 258—271, 284—292, с перекомпоновкой частей и небольшими сокращениями.

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
(с. 183)

[1] *Войну, объявленную «Миром искусства» Академии художеств...* — В определении Добужинским отношения «Мира искусства» к Академии художеств все еще чувствуется полемический задор, характерный для тех лет. Журнал «Мир искусства» выступал не столько против петербургской Академии художеств, сколько против академий вообще, считая, что академический метод обучения изжил себя. Именно этот смысл был заключен в статьях немецкого художника Ф. Ленбаха «Академии и техника живописи» и Г. Гельфериха «Академии художеств» (Мир искусства, 1899, № 6). Журнал вел последовательную борьбу против академической системы и ее русских представителей в лице Айвазовского, Моллера, Флавицкого, Плешанова, Неффа,

Риццони, В. П. Верещагина и некоторых других, давая, однако, высокую оценку творчеству Репина, преподававшего в Академии художеств (более подробно о борьбе журнала с академической системой см.: *Лапшина Н.* «Мир искусства». М., 1977, с. 48—59). Вместе с тем существуют некоторые данные, например призыв Добужинского, Бенуа, Сомова и Лансере «реорганизовать Академию художеств» (см.: Русь, 1905, 11 (24) ноября), позволяющие догадываться о желании мирискусников войти в Академию художеств. В дневнике Добужинского есть запись слов В. В. Матэ: «Если бы Бенуа был в Академии, мы бы перевернули Европу» (запись 21 декабря 1905 г. — *ГРБ*.) В одном из писем Бенуа заметил: «...в будущей идеальной Академии, разумеется, и мне, и всем нам все же должны принадлежать решающие голоса» (Сектор рукописей *ГРМ*, ф. 137, ед. хр. 307, л. 50). См. также· *Лапшина Н.* «Мир искусства», с. 177, 178.

2 ...*кажется, в 1907 г.* — Выставки «Мира искусства» прекратились в 1903 г. и возобновились с 1911 г. В 1906 г. С. П. Дягилев устроил художественную выставку, которая прошла под флагом уже не существовавшего «Мира искусства». Именно на ней экспонировались работы Локкенберга.

3 ...*«Какой простор!» и «Отыди от Меня, сатана» появились позже.* — Большинство исследователей творчества И. Е. Репина сходятся на том, что расцвет его приходился на вторую половину XIX в., а с начала 1900-х годов художник переживал затяжной перемежающийся упадок. Например, см.: *Грабарь Игорь*. Репин: В 2 т. М., 1937, т. 2, с. 138, 139, 212 и др. Иногда этот упадок был заметен особенно отчетливо: примером могут служить упомянутые Добужинским картины, написанные в 1901—1903 гг. Вторая из них, громадных размеров (2,95×5,23 м), называется «Иди за Мной, сатано». К творчеству Репина как к художественному явлению Добужинский неизменно относился с громадным уважением (см. с. 358).

4 ...*на Галерной улице...* — Теперь Красная ул.

5 ...*охоты стремиться туда не было.* — С.-Петербургская Рисовальная школа (1894—1904), организованная на средства кн. М. К. Тенишевой, была значительным художественным заведением в Петербурге и пользовалась большим успехом (см.: *Тенишева М. К.* Впечатления моей жизни. Париж, 1933, с. 180). В частности, в ней учились И. Я. Билибин, Ю. И. Репин, Е. К. Маковская-Лукш. В середине 90-х годов Добужинский посещал школу несколько месяцев (см. примеч. 10, с. 383).

6 *Ковалевский* Павел Осипович (1843—1903) — живописец, педагог; автор ряда батальных и жанровых картин невысокого художественного уровня. Педагогические принципы, которыми он руководствовался, в начале XX в. уже не пользовались успехом.

7 *После трех или четырех посещений я бежал без оглядки...* — В письме к отцу от ноября—декабря 1901 г. из Петербурга Добужинский иначе относится к занятиям у Ковалевского: «Наконец получил возможность заниматься в академической мастерской. Ковалевский меня принял. И я хожу, и с 10 до 12 и 1/2 1-го занимаюсь. Кроме лошади (теперь и собака позирует), всегда есть живая модель, как и в наст[оящее] время. И вот, воображаю себе, почти как в Мюнхене, рисую углем и очень рад. Вечером могу тоже посещать занятия от 5 до 9».

8 ...*никому не говорил ни об этой ненужной и глупой затее, ни об ее провале.* — О попытках Добужинского поступить в Академию художеств см. примеч. 7, с. 383 и примеч. 9, с. 396.

В. В. МАТЭ
(с. 185)

9 *Среди профессоров он был «крайне левым» и был человеком отзывчивым на все новое в искусстве.* — Матэ был единственным профессором Академии художеств, который был близок педагогической системе П. П. Чистякова, бывшего не в чести среди преподавателей. По мнению В. И. Федоровой, Матэ «зорко присматривался к самобытному и оригинальному в каждом из своих учеников» и «не боялся знакомить молодежь с самыми крайними проявлениями нового искусства» (*Федорова В. И.* В. В. Матэ и его ученики. Л., 1982, с. 50, 54), ибо, как он заявлял, «художник должен все сам видеть и иметь на все свою точку зрения» (*Бучкин П. Д.*

О том, что в памяти. Л., 1962, с. 74). А. П. Остроумова-Лебедева, рассказывая о симпатии Матэ к художникам «Мира искусства», вспоминает его слова: «Я чувствую, я верю, настало время расцвета искусства» (Автобиографические записки, т. 1, с. 195).

10 *...учеников у него было мало...* — Исследователь творчества Матэ В. И. Федорова пишет по этому поводу: «Ежегодно число учеников в мастерской Матэ колебалось от пяти до восьми человек [...] Однако эта статистика не отражала истинного положения дел. Постоянными „приходящими“ учениками у него были питомцы живописных, архитектурных и прочих мастерских [...] Были у Матэ и частные ученики, не поступившие в Академию». Кроме того, у «него изучали технику гравирования выдающиеся художники В. Серов, И. Репин, И. Левитан, В. Поленов, В. Маковский, И. Похитонов, А. Рябушкин, М. Добужинский, Н. Тырса» (*Федорова В. И.* В. В. Матэ и его ученики, с. 52).

11 *Сделал... один из первых моих петербургских мотивов — «Крыши», воспроизведенный в моей «Графике» 1923 г.* — Офорт (1901, *ГРМ*) был воспроизведен в книге С. К. Маковского «Графика Добужинского» (Берлин: Петрополис, 1923). Интересно отметить, что Добужинский подошел к офорту не как к прикладному виду искусства (типичное отношение того времени, свойственное и самому Матэ), а как к самостоятельной сфере художественного творчества. Такой взгляд на гравюру еще только пробуждался в русском искусстве. Кроме «Крыш», Добужинский в том же году исполнил офорт «Сумерки», местонахождение которого неизвестно. Впоследствии художник почти не работал в офорте, предпочитая автолитографию, и выполнил лишь два листа — «Дама» (1918) и «Портрет Веры Добужинской» (1919), местонахождение которых неизвестно.

12 *Узнал ... технику акватинты ... некоторые оттиски были удачны.* — Никаких работ этого времени в акватинте обнаружить не удалось. В этой технике пока известны два листа — «Романтический пейзаж» (1913, *ГРМ*) и «Композиция» (1918, *ГРМ*).

13 *...у меня ничего не получалось и не хватало... терпения.* — Известны лишь три небольшие ксилографии — «Виадук» (1923), «Вокзал в Берлине», «Пути» (обе — 1924), исполненные Добужинским по настоянию гравера и искусствоведа В. В. Воинова (1880—1945), который одну из них («Пути») отпечатал (*С. н.* П. Е. Корнилова, Ленинград).

14 *Мне удавалось лишь резать на линолеуме.* — Известна лишь одна линогравюра Добужинского — «Лондонский мотив» (1924, *С. н.*, Париж).

15 *...я занимался у Матэ только в течение двух зим... из-за ненавистной службы, на которую мне пришлось поступить...* — По-видимому, Добужинский ошибается: он начал посещать мастерскую Матэ в сентябре 1901 г., а в феврале 1902 г. стал работать в министерстве путей сообщения. Кроме того, известны офорты лишь 1901 г.

16 *...обратился к нему опять лишь в 1915—1917 годах...* — См. примеч. 11.

17 *Граверные же приемы ... я применил позже к литографии на камне...* — Добужинский работал в литографии с 1898 г., но на корнпапире, на камне же он стал рисовать с 1915 г., когда исполнил две автолитографии — «Виадук в Лондоне» и «Улица в Лондоне» (обе — в *ГРМ*). В том же году была создана серия из шести цветных автолитографий «Типы Галиции» (*ГРМ*). Особенно бурное увлечение этой техникой началось с 1921 г. — времени создания серии из пяти листов «Городские сны» (*С. н.*, Париж). Следом за ней Добужинский выполнил наиболее значительную и известную серию из 12 листов «Петербург в 1921 году», изданную в Петрограде в 1923 г. со вступительной статьей С. П. Яремича. В 1922—1924 гг. художник продолжал активно работать в автолитографии, сделав около 20 листов, не считая вариантов, в том числе серию «Провинциальные русские города» (5 работ), серию «Литва» (4 работы) и две автолитографии на темы своих декораций для постановок в Большом драматическом театре. Позже Добужинский совершенно отошел от автолитографии и лишь в 1942—1944 гг., будучи в Нью-Йорке, исполнил три листа, которые не пользовались успехом, в отличие от его произведений 20-х годов.

18 *...к моей граттографии: процарапывание иглой.* — Граттография как самостоятельная техника была изобретена Добужинским. По своему принципу она напоминает гравюру: на загрунтованный картон наносится рисунок, части которого заливаются густой тушью, затем все белые тонкие линии процарапываются иглою. Эта особенность граттографии дает возможность достичь большой четкости и тонкости ри-

сунка, недоступной ни перу, ни кисти. Название техники принадлежит Добужинскому. Впервые он применил ее в рисунках к собственной книге «Воспоминания об Италии» (Пг., «Аквилон», 1923), затем он часто пользовался ею, но наиболее эффективной она воспринимается в известных иллюстрациях Добужинского к «Белым ночам» Достоевского (Пг., «Аквилон», 1923). Нередко художник включал в автолитографию приемы граттографии; это особенно заметно в двух листах на темы театральных декораций — «Сад» к «Разбойникам» Ф. Шиллера (1923, *ГМИИ*) и «Тронный зал» к «Королю Лиру» У. Шекспира (1923, Ленинградский государственный театральный музей). Появление граттографии, как отмечал А. Федоров-Давыдов, явилось первой ласточкой увлечения гравюрными техниками в ленинградской книжной графике (*Федоров-Давыдов А.* Ленинградская школа графических искусств. — В кн.: Мастера современной гравюры и графики. М.; Л.: ГИЗ, 1928, с. 223).

19 ...*Матэ устроил в Академии выставку...* — Это название утвердилось за выставками, которые организовывал Матэ, с 1901 г. На выставках экспонировались только эстампы, а также произведения, исполненные в графических техниках одним тоном

20 *С обложкой я опоздал, сделал только несколько проектов...* — В *ГРМ* есть эскиз обложки каталога (1902), исполненный гуашью.

21 ...*деревянный домик в снегу среди брандмауэров соседних домов.* — Вероятно, Добужинский имеет в виду пейзаж «Сумерки» (1901—1902, пастель, итальянский карандаш), хранящийся в *С. н.*, Париж.

22 ...*я ходил на поклонение Пуссену...* — Любовь к творчеству французского живописца Никола Пуссена (1594—1665) Добужинский сохранил на всю жизнь. В 1921 г. он исполнил автолитографию с эрмитажной картины Пуссена «Танкред и Эрминия».

23 ...*снова явилось желание копировать.* — О копировании Добужинского см. с. 362.

24 ...*читал лекции Рерих...* — Н. К. Рерих серьезно занимался археологией, участвовал в раскопках и издал несколько трудов по этому вопросу. Увлечение археологией, безусловно, сыграло важную роль в развитии его собственного художественного творчества.

«УКОЛЫ» ПЕТЕРБУРГА
(с. 187)

25 ...*меня совершенно поразил Петербург... теперь я смотрел на него совсем новыми глазами.* — В письме к отцу от сентября 1901 г. из Петербурга Добужинский писал: «Присматриваюсь теперь к Питеру, как совсем к новому для меня городу, пребывание за границей отучило глаз от всего того специфич[еского], чем полон Питер. Вначале он меня неприятно ошеломил своей дикостью, теперь вижу страшно много характерного, нигде мною не виданного, ни в одном городе за границей. Каждый день я переезжаю через Неву, и сколько в ней красоты и нового для глаза, эти ряды барок, живорыбные садки, курьезные набережные. Ряды домов, самой нелепой окраски под серым небом, за пеленой тумана, в котором блестят искрами „иглы" и купола, освещенные солнцем. Много просто фантастического, что так просится быть изображенным».

26 ...*рисунки Бенуа к «Медному всаднику», только что появившиеся в свет...* — Иллюстрации были опубликованы в журнале «Мир искусства» (1904, № 1), но то был лишь первый их вариант. Бенуа возвращался к этой работе неоднократно (1905, 1916, 1918, 1921). Иллюстрации изданы книгой в 1923 г. и переизданы в 1964 г.

27 *Я не мог не любоваться красотами ... Петербурга, но ... это изображать меня совсем не тянуло.* — Все пейзажи парадного Петербурга Добужинский писал исключительно по заказам. Впервые это произошло в декабре 1902 г., когда сотрудник издательства Общины св. Евгении И. М. Степанов предложил Добужинскому исполнить четыре пейзажа для воспроизведения на открытых письмах. Художник написал «Александринский театр», «Банковский мост», «Фонтанка у Летнего сада» и «Чернышев мост» (изданы в 1903 г.). В последующих годах Добужинский неоднократно выполнял для того же издания пейзажи Петербурга и пригородов, а в 1905 г. создал серию видов города для издательства «Экспедиции заготовления государ-

ственных бумаг», которое намеревалось выпустить альбом «Петербург» (не издан). Впоследствии он лишь однажды согласился исполнить подобный заказ (картина «Петербург», 1911 г., для издательства И. Н. Кнебеля, эскиз ее — «Сенатская площадь», 1911 г., хранится в *ГРМ*).

28 *...самый первый мой петербургский пейзаж.* — См. примеч. 21, с. 409.

29 *Эта неказистая ... петербургская «усадьба» была неоднократно мной изображаема...* — Наиболее значительная работа, созданная на материале этого пейзажа, — «Домик в Петербурге» (1905, пастель, гуашь, карандаш) в начале 1906 г. была куплена Литературно-художественным кружком в Москве, откуда впоследствии перешла в *ГТГ*.

30 *...казалось, вылезали изо всех щелей петербургские кошмары и «мелкие бесы»...* — Добужинский ассоциирует свои ощущения с образами романа Ф. Сологуба «Мелкий бес».

31 *...проходил узким Тарасовым переулком...* — Переулок существует, но утерял название. Дом, стоящий в нем, относится к набережной Фонтанки.

32 *...эта пастель была первым моим настоящим творческим произведением.* — Речь идет о пейзаже «Двор» 1903 г. (пастель, гуашь, карандаш, был приобретен В. О. Гиршманом, сейчас — в *ГТГ*).

33 *...во время моих заграничных путешествий (с 1906 г.)...* — После приезда из Мюнхена в 1901 г. Добужинский впервые выехал за границу в 1906 г., посетив Париж, Берлин и Лондон, затем в 1908 г. он ездил в Италию и Швейцарию, побывав во многих городах, в 1910 г. был в Голландии и в Париже, а в следующем — снова в Италии и Швейцарии, в 1912 г. ездил в Данию, в 1913 — в Германию и Францию, в 1914 г. — в Париж, Неаполь и Лондон.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ УВЛЕЧЕНИЯ И ЗНАКОМСТВО С ЧЛЕНАМИ «МИРА ИСКУССТВА» (с. 191)

34 *...как раз в то время... по его проектам ... сооружался целый госпитальный городок...* — Больница Московского земства (Захарьинская), расположенная около станции Химки, возводилась позднее — в 1909—1914 гг. В разработке планов и инженерных конструкций, кроме Грабаря, принимали участие архитектор А. И. Клейн и инженер А. В. Розенберг. Теперь в этих зданиях расположен санаторий для туберкулезных больных «Захарьино».

35 *...я даже начал составлять список этих безобразий.* — В письмах к отцу из Петербурга Добужинский неоднократно возвращается к этому угнетавшему его вопросу; 12—14 декабря 1907 г. он пишет: «Дело делается. Отстояли-таки и Чернышев мост и вот только что — Инженерный замок: хотели ведь застроить кругом и два павильончика, где фехтовальная школа (речь идет о двух караульных корпусах, выходящих на Инженерную ул. — *Г. Ч.*), снести. Сюзор Павел Юрьевич или Юльевич, граф (1844—после 1911, архитектор, график, председатель правления Петербургского общества архитекторов-художников, организатор музея Старого Петербурга, для которого предоставил свой дом на Васильевском острове. — *Г. Ч.*) поехал к вел[икому] князю одному, от которого все зависело, и предварительно еще пристыдили его другими способами и — победили. А, однако, Калинкина моста с башенками — уже не существует, разломали для чего-то».

36 *...с точки зрения композиции они были совершенно пустые.* — Едва ли можно согласиться с таким решительным утверждением. Среда передвижников была весьма неоднородна, не случайно ряд художников, выйдя из Товарищества, стали членами различных объединений, в том числе и «Мира искусства». Творчество некоторых из них было не чуждо интереса к проблемам изобразительного языка.

37 *...оно было «по-деловому» названо — «Современное искусство».* — Более подробно об этом начинании см.: *Бенуа*, т. 2, с. 375—381, 394—395, а также: *Грабарь*, с. 184—187. В январе 1903 г. Добужинский по предложению Грабаря был избран членом «Современного искусства» (см. запись в дневнике Добужинского от января 1903 г. — *ГРБ*).

[38] *Дело это субсидировано было москвичами... Н. Н. фон Мекком...* — Коллекционера, занимавшегося также прикладным искусством, и промышленника фон Мекка звали не Н. Н., а Владимиром Владимировичем (1877—1932).

[39] *...начиная с огромных «панорамных» видов Зубова, Валериани и Махаева Петровской и Елизаветинской эпохи.* — В русском искусстве того времени, о котором пишет Добужинский, известна лишь одна панорама Петербурга, исполненная А. Ф. Зубовым в 1716 г. Все другие панорамы города или связанные с ним были созданы в XIX в., например, Дж. А. Аткинсоном (1805—1807), А. Тозелли (1817—1820), К. К. Гампельном (1825), Г. Г. Чернецовым (30-е годы XIX в.), В. С. Садовниковым (1835), Ш. К. Башелье (50-е годы XIX в.), Л. Керпелем (1853). Вместе с тем известны видовые (не панорамные) пейзажи Д. Валериани, награвированные и изданные в 1753 г. («План столичного города Санкт-Петербурга»), а также рисунки Петербурга М. Махаева, награвированные лучшими русскими граверами.

[40] *...а затем и организации «Музея старого Петербурга».* — Музей был учрежден в декабре 1907 г., а открыт в 1908 г. В организации музея наиболее активное участие приняли Сюзор, Бенуа, Аргутинский, Курбатов. Добужинский также принимал участие в этом начинании (см. его письмо отцу от 12—14 декабря 1907 г.). См. также примеч. 35, с. 410.

[41] *...на его выставке я с ним познакомился.* — Вероятно, Добужинский просто забыл: еще в университете он участвовал в иллюстрировании одного из университетских сборников (см. с. 134 и примеч. 39, 40, с. 386), главным оформителем которого был Рерих.

[42] *Четырехлетние усилия журнала «Мир искусства» ... еще не давали в нашей жизни каких-либо заметных плодов...* — Вывод этот едва ли справедлив, да и возможно ли ожидать каких-то «заметных плодов» в столь небольшой срок — три-четыре года. Для всех, кто занимается русским искусством начала XX в., совершенно ясно, что мирискусники своей художественной деятельностью и своим творчеством в удивительно короткий исторический срок сумели весьма существенно изменить восприятие искусства в широких кругах его любителей и коллекционеров. К концу 900-х годов они стали бесспорными властителями художественных вкусов большинства тех, кто посещал выставки.

[43] *...издание грандиозной «Истории русского искусства»...* — В конце 900-х годов Грабарь получил предложение от известного московского издателя И. Н. Кнебеля взять на себя труд по подготовке многотомного издания, посвященного истории русского искусства. Грабарь провел огромную работу по организации этого начинания. «История...» стала издаваться выпусками с 1906 г. и прервалась на 23 выпуске в 1915 г., когда издательство в связи с начавшейся войной с Германией было разгромлено толпой как предприятие, владельцем которого был немец. Кроме самого Грабаря, авторами «Истории...» были П. П. Муратов, Ф. Ф. Горностаев, Н. Н. Врангель, А. И. Успенский, В. А. Покровский и другие. Хотя издание в значительной мере устарело, оно все же не потеряло своего научного значения до наших дней.

[44] *...женился на дочери художника.* — Грабарь женился не на дочери, а на племяннице художника Николая Васильевича Мещерина (1864—1916).

[45] *...новым событием для меня лично была очередная выставка журнала «Мир искусства» в Пассаже...* — Выставка «Мира искусства» 1903 г. состоялась в залах Общества поощрения художеств. Добужинский был представлен пастелью «Двор», офортом «Крыши», одним рисунком и графическими работами. Далее автор ошибается: «Поверженный Демон» Врубеля был представлен на выставке «Мира искусства» 1902 г.

[46] *...маленькой Верочкой...* — Добужинская Вера Мстиславовна (1901—1919). Скончалась 23 марта от дизентерии; похоронена на лютеранском Смоленском кладбище (за год до смерти она переменила православное вероисповедание).

[47] *Больше всего я рисовал в Вильне в следующие года...* — Наиболее активно Добужинский стал работать в этом городе с 1906 г., выполнив 15 произведений в акварели, гуаши и пастели. В следующем году в той же технике он исполнил 11 работ. Большинство их хранится в Каунасском государственном художественном музее им. М. Чюрлениса, а также в ГМИИ и ГРМ.

[48] *...сидевшие у «ринштоков»...* — у тротуарных канав.

49 *«...и прежде всего твердости руки».* — Добужинский не совсем точно цитирует, см.: *Грабарь*, с. 164.

50 *...долго меня не знакомил ни с кем из художников «Мира искусства».* — Очень похожие наблюдения сделал и Бенуа (см., например, *Бенуа*, т. 2, с. 377). По свидетельству В. А. Милашевского, Добужинский в начале 20-х годов с явной иронией вспоминал «менторство» Грабаря (см.: *Милашевский В. А.* Воспоминания о М. В. Добужинском: Рукопись).

51 *...прибавляет и другие очень сердечные слова...* — «Одновременно с графическими работами, — писал Грабарь о Добужинском, — он стал усердно рисовать уголки старого Петербурга <...> окраин и закоулков, с мрачными дворами, пустынными кирпичными стенами. Он рисовал и писал «Петербург Добужинского». Петербург серый, грязный, будничный, коренным образом отличающийся от Петербурга Бенуа и Остроумовой.

А человек он действительно прекрасный, хороший товарищ, верный друг, воспитанный, тактичный, деликатный» (*Грабарь*, с. 165).

52 *...вырвут у меня с руками, так они хороши.* — См.: *Грабарь*, с. 164. Затем Грабарь рассказывает, что и Бенуа, и Дягилеву рисунки Добужинского понравились настолько, что они спорили «друг с другом, кому какие взять» (Там же).

53 *...о его возникновении из юношеского кружка Бенуа...* — См.: *Бенуа А.* Возникновение «Мира искусства». Л., 1928.

54 *...новыми идеями в искусстве... был как бы пропитан воздух...* — См.: Наш мнимый упадок. — Мир искусства, СПб., 1899, т. 1, с. 1. Точнее: «...воздух напитан идеями, как драгоценным ароматом...».

КРУГ «МИРА ИСКУССТВА»
(с. 197)

Печатается по тексту, опубликованному в «Новом журнале», 1942, кн. 3 Текст близкий статье «The St-Petersbourg Renaissance» (Russian Review, 1942).

Перепечатано: *Добужинский*, с. 293—314, с существенными пропусками и одной вставкой (см. «Дополнения»).

1 *Этот начальный период нашего «Петербургского Возрождения»...* — Трактовка деятельности «Мира искусства» в начале 900-х годов как конкретный и наиболее яркий пример своеобразного возрождения русского искусства свойственна и другим участникам этого объединения; она весьма характерна для зарубежной литературы о русском искусстве начала XX в. Ту же характеристику можно обнаружить и в других сочинениях Добужинского. Особенно четко она прозвучала в его статье «The St Petersbourg Renaissance». Включая в себя много ценных и тонких наблюдений, исследование Добужинского все же несколько однозначно и игнорирует противоречия в творчестве этой группы художников. О «Мире искусства» см.: *Петров В. Н.* «Мир искусства». М., 1975; *Лапшина Н.* «Мир искусства». М., 1977.

2 *...новых наших дел и настроений я тут не касаюсь...* — О причинах ограничения рассказа о «Мире искусства» первым периодом его существования см. с. 345.

3 *Нарбут* Георгий (Егор) Иванович (1888—1920) — график, педагог; ученик Добужинского по Художественному кружку в Петербургском университете и Школе Бакста и Добужинского. Добужинский исполнил два карандашных портрета Нарбута (1919, *ГРМ*). О Нарбуте см. с. 291—295.

4 *Григорьев* Борис Дмитриевич (1886—1939) — живописец, график. В 1916 г. написал живописный портрет Добужинского (собрание Р. Б. Куниной, Ленинград). Тогда же Добужинский исполнил карандашный рисунок «Б. Григорьев пишет мой портрет» (*ГРМ*). Рисунок Григорьева существенным образом повлиял на Добужинского в процессе обновления его натурного рисунка в середине 900-х годов. В свою очередь, петербургские работы Добужинского сыграли важную роль в формировании у Григорьева художественно-образного отношения к жанру городского пейзажа.

5 *Петров-Водкин* Кузьма Сергеевич (1878—1939) — живописец, график, театральный художник, педагог, критик и теоретик искусства, автор книги воспоминаний. Препо-

давал вместе с Добужинским в школе Е. Н. Званцевой. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Добужинский написал о нем некролог (1939).

6 *...я прошел годовой «искус», пока Грабарь не убедился, что я «созрел».* — Грабарь вспоминает об этом (*Грабарь*, с. 164), но он не совсем точен: «искус» продолжался не два-три месяца, как можно понять из воспоминаний Грабаря, а около года, ибо знакомство Добужинского с Бенуа, последовавшее сразу же за принятием последним графических работ Добужинского, произошло в конце 1902 г. Графические заставки и концовки, о которых упоминает автор, см. в журналах «Мир искусства» (1902, № 12) и «Художественные сокровища России» (1902, № 12).

7 *...я с ним познакомился в редакции его журнала.* — 1 ноября 1902 г. Добужинский записал в дневнике: «Грабарь назначил мне свидание в строящемся „Современном искусстве" на Морской, 33, и повел в редакцию „Художественных сокровищ России", по Мойке, где познакомил с Лансере, Яремичем, Врангелем, кн. Аргутинским-Долгоруким и М. М. Степановым. Тут же получил заказ рисунка для выставки „Мира искусства" в Москве. После замечательного этого дня часто стал ходить в „Худож[ественные] сок[ровища]" и заглядывать в „Совр[еменное] иск[усство]"» (*ГРБ*).

8 *Квартира Дягилева ... была с большими окнами на Фонтанку.* — С. П. Дягилев жил тогда в доме № 11 по набережной Фонтанки.

9 *...он летал повсюду, распоряжаясь и командуя... был вездесущ.* — Рассказывая об устройстве Исторической выставки портретов в Таврическом дворце, Грабарь отмечает знания Дягилева, его «исключительную зрительную память и иконографический нюх [...] Бывало, никто не может расшифровать загадочного „неизвестного" из числа свезенных из забытых усадеб всей России: неизвестно, кто писал, неизвестно, кто изображен. Дягилев являлся на полчаса, оторвавшись от другого, срочного дела, и с очаровательной улыбкой ласково говорил: — „Чудаки, ну как не видите: конечно, Людерс, конечно, князь Александр Михайлович Голицын в юности". Он умел в портрете мальчика анненской эпохи узнавать будущего сенатора павловских времен и обратно — угадывать в адмирале севастопольских дней человека, известного по единственному портрету детских лет. Быстрый, безапелляционный в суждениях, он, конечно, также ошибался, но ошибался гораздо реже других и не столь безнадежно» (*Грабарь*, с. 155, 156).

10 *...мне в нем почему-то почудился Ставрогин.* — Один из главных героев романа Ф. М. Достоевского «Бесы».

11 *...надо ли восстанавливать только что тогда рухнувшую венецианскую кампаниллу...* — В журнале «Мир искусства» (1902, № 8, с. 114) Философов поместил статью «Современное искусство и колокольня св. Марка», где, рассказывая о рухнувшей по старости 14 июня 1902 г. кампанилле в Венеции, проводит мысль о ненужности восстановления исчезающих сооружений, ибо для каждого времени нужна своя архитектура. В ответ Бенуа написал статью «Старое и современное искусство» («Мир искусства», 1902, № 11, с. 44), где, в частности, говорит о Философове: «Он приводит слова Нитше, что надо не поддерживать, а подталкивать то, что падает. Не спорю, эти слова пленяют своей дерзостью, но право же, они от дьявола, так как в конце концов они ведут ко всеобщему разрушению, ко всеобщему краху».

12 *...ненавистным ему ницшеанством.* — Речь идет об учении немецкого философа Фридриха Ницше (1844—1900), который проповедовал в своих книгах отказ от принципов человеческой морали и предрекал появление сильной личности, свободной от нравственности. В среде «Мира искусства» существовали как апологеты Ницше (Лев Шестов, Д. В. Философов), так и противники его учения. Например, Н. Минский в статье «Фридрих Нитче» писал: «...не просочился ли в душу философа яд буржуазного самодовольства, милитаризма, полунаучного свободомыслия, национального чванства <...> Нитче не может быть назван ни учителем людей, ни творцом нравственных ценностей <...> Мы видим человека, которому Бог отказал в способности создать философскую систему, но который только об этом мечтает и томится, всю жизнь горел и страдал и перегорел на этом огне, а системы не создал» («Мир искусства», 1900, № 19/20, с. 142, 146).

13 *...«Новый путь», который он основал...* — Журнал «Новый путь» (1903—1908) был организован Д. В. Философовым, Д. С. Мережковским и В. В. Розановым (издатель — П. П. Перцов), которые и были основными его сотрудниками. Журнал

отражал идеи Религиозно-философских собраний и печатал их отчеты. Кроме того, в нем печатались Брюсов, Белый, Бальмонт, Сологуб, Вяч. Иванов. О журнале см.: Литературный процесс и русская журналистика. М. 1982.

14 *Мережковский* Дмитрий Сергеевич (1865—1941) — философ, прозаик, драматург, поэт, критик. Деятельный участник журнала «Мир искусства». После эмиграции относился враждебно к советской власти.

15 *...и его «Религиозно-философские собрания»...* — Религиозно-философские собрания возникли в 1901 г. и закрылись в 1903 г. Учредителями собраний были Д. С. Мережковский, В. В. Розанов, Д. В. Философов, В. А. Тернавцев и В. С. Миролюбов (последний вскоре отошел от деятельности Религиозно-философских собраний). Попытки петербургской интеллигенции и духовенства найти общие точки соприкосновения во взглядах на основные категории духовной жизни не увенчались успехом. Подробнее см.: *Евгеньев-Максимов Е., Максимов Д.* Из прошлого русской журналистики. Л., 1930.

16 *...не на высоте тех возможностей, которые, казалось, перед ним открывались.* — Кроме уже упомянутых начинаний, Философов участвовал в руководстве журнала «Вопросы жизни» (1905), но везде он, действительно, играл «вторую скрипку» после Мережковского, так же как в «Мире искусства» после Дягилева. Подробнее об этом см.: *Бенуа*, т. 2, с. 363, 364.

17 *Незадолго до нашего знакомства Бакст ... был в Греции...* — Бакст побывал в Греции в 1907 г., т. е. почти через пять лет после знакомства с Добужинским.

18 *Я видел и его «Фею кукол» — его первое выступление в театре...* — Добужинский ошибается: «Фея кукол» была поставлена в 1908 г. в Эрмитажном, а затем — в Мариинском театрах. Первая же работа Бакста в театре была осуществлена в 1902 г. — балет-пантомима «Сердце маркизы» на музыку Ж. Гиран (Эрмитажный театр).

19 *...его крепкая ... линия — мне импонировала чрезвычайно.* — В начале 900-х годов Добужинский испытывал заметное влияние Лансере в своих графических работах для журналов и смог освободиться от него лишь к концу 1904 г.

20 *Серебрякова* Зинаида Евгеньевна (1885—1967) — живописец. Член «Мира искусства». С 1924 г. жила в Париже. После ее смерти значительное количество ее работ было передано в ГРМ.

21 *...он серьезно болен и почти при смерти...* — В октябре 1903 г. Серов перенес сильный приступ язвы желудка. В середине ноября того же года ему была сделана серьезная операция, без которой врачи не надеялись на его выздоровление. Его раннюю смерть в возрасте 46 лет связывают с последствиями перенесенной болезни и операции.

22 *...возникли... «Вечера современной музыки».* — «Вечера...», представлявшие собою музыкальный кружок, существовали с 1901 по 1911 г. В его дирекцию входили композитор И. Крыжановский, Нурок, критик В. Каратыгин, пианист А. Медем. Кружок устраивал концерты современной русской и западноевропейской музыки, на которых выступали С. Прокофьев, К. Дебюсси, И. Стравинский, М. Регер и др.

23 *Ландовска* Ванда (1877—1959) — польская клавесинистка, пианистка, педагог, музыковед. Неоднократно гастролировала в России в 1907—1913 гг.

24 *Пела... иногда сестра Сомова.* — Сомова (в замужестве Михайлова) Анна Андреевна (1873—1945).

25 *Прокофьев* Сергей Сергеевич (1891—1953) — композитор. Народный артист РСФСР. Добужинский исполнил сценическое оформление его оперы-балета «Любовь к трем апельсинам» (1952), а также эскизы декораций, занавесов и костюмов к неосуществленной постановке оперы «Война и мир» (1917).

26 *Ге* Николай Петрович (1884—1919) — журналист, внук живописца Николая Николаевича Ге (1831—1894).

27 *Курбатов* Владимир Яковлевич (1878—1957) — химик, больше известен как историк архитектуры. Его книги «Петербург» (СПб., 1913), «О красоте Петрограда» (СПб., 1915), «Сады и парки» (Пг., 1916) являются значительными исследованиями.

28 *...его замечательные трактаты о Толстом и Достоевском, которыми я зачитывался.* — Добужинский имеет в виду работу Мережковского «Толстой и Достоевский» (см.: «Мир искусства», 1900—1902).

[29] *...портрет, что в музее Александра III.* — Ошибка: портрет Розанова работы Бакста хранится в *ГТГ*.

[30] *Происходил он из именитого петербургского купеческого рода...* — Добужинский неточен: купеческий род Билибиных происходит из Калуги.

[31] *...принадлежавшими ему двумя портретами предков кисти самого Левицкого...* — Имеются в виду портреты И. Х. Билибина (ок. 1801 г.) и Я. И. Билибина (1801), исполненные Д. Г. Левицким; теперь хранятся в Гос. Эрмитаже.

[32] *Чемберс* (*Чемберс-Билибина*) Мария Яковлевна (1874—1962) — график, театральный художник.

[33] *Рерих был для всех «загадкой», многие сомневались даже, искренно или лишь надумано его творчество...* — В отличие от других художников «Мира искусства» Рериха чрезвычайно интересовали вопросы оккультных наук. Вероятно, именно от этих его увлечений шла обособленность Рериха в среде мирискусников: оставаясь художником, он все больше становился религиозным философом, что и подтвердилось его дальнейшей деятельностью и всей жизнью в Индии (см. примеч. 23, с. 385).

[34] *...с которым все мы сошлись в позднейшее время.* — Добужинский имеет в виду конец 10-х—начало 20-х годов, когда совместное преподавание с Бразом в Новой художественной мастерской сблизило обоих художников.

[35] *...все это им найдено было исключительно в неисчерпаемых «копях» петербургских рынков!* — При всем разнообразии коллекционерских интересов Рериха и Браза в их собрании преобладали произведения западноевропейской живописи. Например, украшением собрания Рериха были несколько полотен малых голландцев. После отъезда Рериха и Браза за границу значительная часть их коллекций перешла в Государственный Эрмитаж.

[36] *...встреча была в редакции «Художественных сокровищ России»...* — «Художественные сокровища России» — ежемесячный художественный иллюстрированный журнал (1901—1907), издававшийся в Петербурге Обществом поощрения художеств. Задачей журнала была публикация наиболее крупных памятников русского искусства — архитектуры, живописи, скульптуры, прикладного искусства. Первый его редактор, А. Н. Бенуа, придерживался строгого отбора работ для публикации, благодаря чему журнал быстро приобрел широкую известность и уважение русского художественного мира. С 1903 г. редактором стал А. В. Прахов.

[37] *...какими-то барочными воротами в снегу...* — Имеется в виду работа Бенуа «Замок» (1895, акварель, гуашь, пастель, уголь), хранящаяся в *ГТГ*.

[38] *...подражание это было естественным, хотя и со своими отклонениями...* — Влияние Бенуа на рисунок и акварель Добужинского, постепенно затухая, продолжалось до 1913 г. (см. примеч. 12, с. 374), когда художественное мировоззрение Добужинского пережило глубокий перелом, отразившийся в его произведениях (см. акварель 1913 г. «Париж. У пианино» в кн.: *Голлербах Э.* Рисунки Добужинского. Пг., 1923, с. 29), серию городских пейзажей Петербурга и Неаполя 1914 г. (*ГРМ, ГРБ, ГТГ*). Этот перелом характерен и для книжной графики, и для натурного рисунка, и для театрально-декорационного творчества Добужинского.

[39] *...он тогда начал писать о царскосельских дворцах...* — Речь идет о книге Бенуа «Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны: Материалы для истории искусства в России в XVIII веке» (СПб., 1910). Добужинский выполнил для этого издания цветную литографию «Царское Село зимой» (1904).

[40] *...резные игрушки Троицкого посада.* — Имеется в виду поселок, расположившийся у Троице-Сергиевой лавры (теперь — Загорск), где в большом количестве изготовлялись разнообразные деревянные игрушки. Некоторые из игрушек Троицкого посада из коллекции Добужинского сохранились в его фонде в *ГРБ*.

[41] *Гонзаго* Пьетро Готтардо (1751—1831) — итальянский живописец, театральный художник, монументалист, парковый архитектор. Долгое время прожил в России. В середине 1910-х годов Добужинский внимательно изучал театральное творчество Гонзаго. См. записи Добужинского ок. 1915 г. (*ГРБ*), где он сообщает, что познакомился с театральными частными коллекциями в Москве и Петербурге, в том числе с собранием В. А. Щуко.

[42] *...всякие «скурильности»...* — Это слово появилось в среде мирискусников благодаря А. Н. Бенуа, который определял им круг понятий, куда входили юмористика

с явным оттенком шутовства, острое, не всегда пристойное изобразительное и иное балагурство и т. д. Происходит этот термин от латинского «scurra» (шут).

43 *Ходовецкий* Даниель Николаус (1726—1801) — немецкий гравер, живописец, директор Берлинской Академии художеств. Для его искусства характерна сентиментальность в сочетании с остротой трактовки жизненных ситуаций. Один из лучших рисовальщиков в Германии второй половины XVIII в., он более известен как гравер, исполнивший свыше 2 тыс. офортов (часто — с резцом) на чрезвычайно высоком художественно-техническом уровне. Добужинский ценил творчество Ходовецкого и всю жизнь собирал его работы.

44 *...в его маленькой квартире на Миллионной.* — Теперь ул. Халтурина.

45 *...рыться во всем этом было большое наслаждение.* — Собрание В. Н. Аргутинского-Долгорукова отражало разнообразие интересов его создателя и по своему характеру было близко коллекциям художников «Мира искусства». В нем была западноевропейская и русская живопись, рисунки и гравюры, прикладное искусство, современная графика русских художников. В 1918 г., после отъезда Аргутинского-Долгорукова за границу, его собрание поступило в *ГРМ* и Эрмитаж.

46 *Бенуа* Николай Александрович (р. 1901) — главный художник миланской оперы «Ла Скала»; сын А. Н. Бенуа.

47 *Черепнин* Александр Николаевич (1899—1977) — композитор и пианист; сын композитора Н. Н. Черепнина.

48 *...это было настоящим его призванием.* — В. Левинсон-Лессинг рассказывает, что в 900-х годах происходит окончательное формирование Яремича как «знатока искусства, и интерес к искусствоведческим проблемам и страстное собирательство рисунков незаметно отодвигают на второй план творческую работу в области живописи [...] С[тепан] П[етрович] кладет основу тому замечательному собранию, составленному им на чрезвычайно скромные средства, большое число листов из состава которого украшает в настоящее время коллекцию Эрмитажа» (*Левинсон-Лессинг В.* С. П. Яремич, 1869—1939. — Сообщения Государственного Эрмитажа, 1940, № 2, с. 26). Деятельность Яремича стала особенно активной и широкой после Октябрьской революции. С 1918 г. он работает в Эрмитаже хранителем Отделения гравюр и рисунков, с 1927 г. заведует реставрационной мастерской и состоит профессором Отдела истории западноевропейского искусства. Его стараниями собрание рисунков Эрмитажа было подвергнуто критическому анализу и серьезной научной обработке.

49 *...он написал ... предисловие к альбому моих литографий Петербурга.* — Речь идет об альбоме автолитографий Добужинского «Петербург в 1921 году» (Пг., 1922). Во вступительной статье Яремич подчеркивал факт возрождения литографии в русском искусстве.

50 *...я познакомился ... с Сомовым.* — Добужинский познакомился с К. А. Сомовым в январе 1903 г., о чем записал в своем дневнике (*ГРБ*).

51 *...влияние его на меня было ... иным.* — Добужинский испытал влияние графики Сомова в начале своей художественной деятельности, однако уже к концу 1903 г. он освободился от него.

52 *Мой портрет, раскрашенный рисунок (что теперь в Третьяковской галерее)...* — Сомов исполнил этот портрет (сангина, гр. кар.) в 1910 г. Бенуа писал о нем: «Добужинский смотрит с простой белой бумаги так, что жутко становится и чувствуется, что взор этот будет поражать своей остротой, своим упорством и тогда еще, когда давным-давно всех нас не будет. Это какая-то магия...» (Художественные письма. 1-я выставка «Мир искусства». — Речь, 1911, 7/20 янв. Цит. по кн.: *Лапшина Н.* «Мир искусства». М., 1977, с. 325).

53 *Настоящие «ателье» в Петербурге были только у него, у Бакста, у Браза и у Рериха.* — Добужинский ошибается, художественные мастерские были и у других, например у К. Е. Маковского.

54 *...я изобразил его однажды в карикатуре.* — Несколько набросков карикатур на Сомова хранятся в *ГРМ*; известны два карандашных портрета Сомова работы Добужинского: первый, 1910 г., находится в собр. В. В. Ашика (Ленинград), второй, 1923 г., — в собр. З. Варнаускаса (Каунас).

55 *...именно он настоял, чтобы я взялся преподавать в этой школе.* — В письме к Е. Н. Званцевой от 14 августа 1906 г. Сомов предлагает ей не только помещение для организуемой школы (угол Таврической и Тверской), но и преподавателей —

Бакста и Добужинского. О последнем он пишет: «У него есть имя, некоторая популярность, он отличный рисовальщик, прошел солидную школу в Мюнхене, очень милый человек и не избалованный избытком материальных средств; так что я думаю, не откажется от преподавательства» (цит. по кн.: *Сомов*, с. 96). Сомов не раз рекомендовал Добужинского тем или иным заказчикам — например, Е. П. Носовой для росписи ее квартиры в Москве (Введенская площадь, 1) в 1912 г., а также в 1902 г., еще до знакомства с Добужинским, издателю альманаха «Северные цветы» А. С. Полякову для исполнения обложки к альманаху (см. письмо к Полякову от 19 декабря 1902 г. — Там же, с. 79).

56 ...*мучаясь в Москве над портретом Е. П. Н*.... — Речь идет о портрете Е. П. Носовой, жены московского промышленника, которая была знакома со многими членами кружка.

57 ...*в их собственном старом доме с окнами на Екатерининский канал*. — Теперь канал Грибоедова.

58 ...*только что умершего его старшего брата*... — *Сомов* Александр Андреевич (1867—1903) — окончил Петербургский университет, служил в министерстве финансов.

59 ...*он крестил моего младшего сына*. — Речь идет о Всеволоде Мстиславовиче Добужинском (р. 1905) — художнике-дизайнере. Учился у отца, затем, во второй половине 20-х годов, — в Берлинской академии декоративного искусства. Работал главным образом в Литве, с 1939 г. живет в Нью-Йорке.

60 ...*написал ему столь резкое письмо, что друзья еле удержали Дягилева от вызова Сомова на дуэль!* — Добужинский не совсем верно излагает событие. Весьма подробно об этом инциденте рассказывает Бенуа. См.: *Бенуа*, т. 2, с. 286—289.

61 *Такое же отношение к Дягилеву было и у ... Остроумовой*. — В своих «Автобиографических записках» А. П. Остроумова-Лебедева не упоминает об этом, но сквозь одобрительную оценку деятельности Дягилева все-таки проглядывает ее холодноватое к нему отношение.

62 ...*сдружился и с нею*. — В своих воспоминаниях Остроумова-Лебедева дает высокую и удивительно проникновенную оценку творчеству Добужинского: «Он нас удивлял в те годы своим быстрым ростом [...] я была свидетельницей, как быстро формировался этот богато одаренный человек в большого, культурного и всестороннего художника.

Казалось, ничто не было трудно для него. Фантазия его была неистощима. Рука его, обладавшая врожденным мастерством, с необыкновенной легкостью, остротой и выразительностью воплощала его художественные образы. Он часто доходил в своих вещах, просто и лаконично исполненных, до высокого подъема, до пафоса, до трагизма и так же легко и свободно умел изобразить девическую прелесть, нежность, грацию. Художественный такт и вкус были ему присущи в высшей мере» (Автобиографические записки, т. 2, с. 105).

63 ...*к этого рода технике у меня совершенно не оказалось призвания*. — См. примеч. 11, с. 408.

64 *Лебедев* Сергей Васильевич (1874—1934) — химик-органик; открыл способ получения синтетического каучука.

65 ...*Вскоре ... наши отношения стали совсем дружеские*... — Рассказывая об отъезде Добужинского в Литву 1 декабря 1924 г., Остроумова-Лебедева писала: «Помню накануне отъезда, совсем поздно, пришли они (Добужинские. — *Г. Ч.*) к нам попрощаться. Был он совсем замучен хлопотами и укладкой и таможенным просмотром вещей. Мы сидели с ним обнявшись, и он горько плакал. И я тоже [...] Милый, очаровательный человек и совсем замечательный художник. О! Если бы я была так одарена, как Бенуа или Добужинский, с огромным диапазоном их фантазии, перевоплощения и с их неисчерпаемым творчеством!» (Дневник А. П. Остроумовой-Лебедевой, запись 14 дек. 1939 г. — Рукописный архив *ГПБ*, ф. 1015, № 55, л. 108, 131).

66 *Борисов-Мусатов* Виктор Эльпидифорович (1870—1905) — живописец, график. См. след. примеч.

67 ...*в его искусстве не было вовсе той остроты, как у Сомова. Мусатов был задет импрессионизмом*... — Творчество Борисова-Мусатова было чрезвычайно самобытным и сыграло огромную роль в движении русского искусства. Импрессионизм дей-

ствительно «задел» Борисова-Мусатова в ранний период его творчества. Напротив, изобразительная основа его зрелого искусства была далекой от импрессионизма. По своим живописно-пластическим идеям творчество Борисова-Мусатова открыло новые пути в развитии отечественного искусства (что невозможно сказать о Сомове) и оказало существенное влияние на многих крупных художников, в том числе на П. В. Кузнецова, К. С. Петрова-Водкина, Н. Н. Сапунова, П. С. Уткина.

68 *Окна его квартиры выходили в узкий и темный переулок около Консерватории.* — Переулок позади Консерватории, где жил Врубель, не имеет названия и относится к Театральной площади.

69 *...своему старшему брату Альберту...* — Бенуа Альберт Николаевич (1852—1937) — акварелист, первый хранитель Русского музея, учредитель и председатель Общества русских акварелистов.

70 *Серов и Бенуа, когда началось это признание, отказались от звания академиков.* — Добужинский ошибается: Серов отказался от звания действительного члена Академии художеств, обосновав это тем, что вел. кн. Владимир Александрович, будучи президентом Академии художеств, являлся в то же время главнокомандующим петербургского военного округа и, таким образом, был прямым начальником войск, стрелявших в народ 9 января 1905 г. От звания академика Серов не отказывался. Бенуа академиком не был; в 1914 г. он был выдвинут на присуждение этого звания, но по его просьбе его кандидатуру сняли с голосования.

1903—1904 ГОДЫ И КОНЕЦ «МИРА ИСКУССТВА»
(с. 216)

Печатается по тексту, опубликованному в кн.: *Добужинский*, с. 315—321.

1 *...посетить выставку только что открывшегося «Союза русских художников», где я участвовал.* — Добужинский ошибается: он не участвовал в первой выставке Союза русских художников, открывшейся 22 декабря 1903 г. Вторая же выставка этого общества, в которой художник принял участие, функционировала в Москве с 13 февраля по 27 марта 1905 г.; вероятно, о ней Добужинский и вспоминает.

2 *Гиршман* Владимир Осипович (1867—1936) — коллекционер, промышленник. Его превосходное собрание в основном работ мирискусников перешло в *ГТГ*. В Париже, куда он уехал после 1923 г., устраивал периодические выставки в собственной галерее (бывшая галерея Рут), в том числе работ Добужинского (1929).

3 *Гиршман* Генриетта Леопольдовна (1885—1970) — жена В. О. Гиршмана. Добужинский исполнил несколько ее портретов, местонахождение которых неизвестно.

4 *...моя пастель «Двор» ... была приобретена В. О. Гиршманом с выставки «Союза»...* — См. примеч. 32, с. 410.

5 *В следующие годы в коллекцию Гиршмана попало еще несколько моих произведений, петербургских мотивов и театральных.* — В собр. В. О. Гиршмана, кроме «Двора», находились следующие работы Добужинского: «Уголок Петербурга» (пастель, 1904), «Окно парикмахерской» (акварель, 1905), «Старый домик» (акварель, 1905), «Кукла» (акварель, 1905), эскиз декорации к «Месяцу в деревне» (1909), иллюстрации к «Станционному смотрителю» (1905).

6 *...я познакомился с ... Юоном, Виноградовым, Переплетчиковым и Апол[линарием] Васнецовым.* — Из всех перечисленных московских художников Добужинский близко сошелся лишь с Константином Федоровичем Юоном (1875—1958); их отношения стали особенно дружественными с 1910 г., когда они вместе работали по организации возрожденного «Мира искусства» (см. письма Юона к Добужинскому от 6, 11, 18, 23 октября, 7 ноября 1910 г. — Собр. *Г. Ч.*).

7 *...очень оценил живопись Врубеля...* — В 1904 г. в Третьяковской галерее находились лишь акварельные эскизы к «Демону» (1902) и к «Хождению по водам Спасителя» (1896) (см.: Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. 17-е изд. М., 1904). Надо полагать, Добужинский видел работы Врубеля или в других собраниях, или несколько позже в Третьяковской галерее.

8 *...поражен был (знакомой мне лишь по репродукциям) серией библейских видений Александра Иванова.* — Имеются в виду эскизы росписей на библейские темы, созданные Александром Андреевичем Ивановым (1806—1858). Часть эскизов хранится в *ГРМ*. Библейские эскизы были изданы факсимиле немецким Археологическим институтом на деньги, завещанные для этой цели братом художника, С. А. Ивановым (Берлин, 1879—1887). Было издано 14 выпусков по 15 листов в каждом. Добужинский знал эскизы Иванова по этим выпускам, а также по воспроизведениям к статье А. Андреевой «Эскизы А. А. Иванова из Библейской истории» в «Мире искусства» (1901, № 10).

9 *...я поехал с женой и двумя маленькими детьми, Верочкой и Стивой...* — Стива — это Ростислав Мстиславович Добужинский (р. 1903) — театральный художник, до 1925 г. работал в Большом драматическом театре и Свободном (молодежном) театре. Учился у отца, окончил Парижскую школу декоративного искусства (1925—1929), одновременно работал в театре Н. Ф. Балиева «Летучая мышь». Затем стал сотрудником многих театров во Франции, Англии, Италии и США. Известен как автор многочисленных театральных масок. В 60—70-х годах много работал в области прикладного искусства, восстанавливая замки и дворцы во Франции, Англии и США.

10 *...я привез ... акварель «Садик у стены» и большую пастель «Сараи и склады»...* — Местонахождение первой работы неизвестно. Воспроизведена в журнале «Аполлон» (1911, № 2). Эскиз хранится в собр. *Г. Ч.* «Сараи и склады» (точнее, «Амбары») воспроизведены там же.

11 *...около маминого дома — печальный, вырубленный сад.* — Ряд подобных сюжетов, исполненных в карандаше, хранится в секторе рукописей *ГРМ*. Некоторые из этих мотивов стали основой для будущих произведений, например акварели «Вырубленный сад» (1904, местонахождение неизвестно) и автолитографии «Тамбов. Булочная» (1923, *ГРБ*).

12 *Некоторые летние рисунки я ... выставил на выставке «Союза».* — На выставке Союза русских художников 1905 г. из числа упоминаемых Добужинским работ были экспонированы «Садик у стены», «Амбары», «Вырубленный сад». В основном на выставке были петербургские и большей частью вильнюсские пейзажи, а также графика для журнала «Мир искусства». Из семнадцати работ было приобретено с выставки девять.

13 *...и испытал иной и прощальный подъем...* — Особенно активно Добужинский вновь увлекся Петербургом в самом начале 20-х годов, когда выполнил серию автолитографий, большая часть которых вошла в альбом «Петербург в 1921 году», серии иллюстраций к «Белым ночам» Достоевского (Пг., 1923) и книге Н. П. Анциферова «Петербург Достоевского» (Пг., 1923), а также множество пейзажей в карандаше (например, «Двор Дома искусств», 1920, *ГРМ*), в акварели (например, два листа под общим названием «Из жизни Петрограда в 1920 году», 1920, *ГРМ*), в масле (например, «Петербург. Дворы», 1923, *С. н.*, Париж).

14 *...у меня был период охлаждения к темам Петербурга (я думаю, между 1908 и 1914 годами).* — Трудно с такой определенностью воспринять это заявление. С 1909 по 1913 г. Добужинский исполнил 16 пейзажей Петербурга и, кроме того, несколько произведений в серии «Типы города» и семь акварелей в серии «Типы Петербурга», изданных открытыми письмами издательством Общины св. Евгении. Как можно заметить, Добужинский не мог отрешиться от петербургских впечатлений и только несколько сменил сюжетику своих работ. В другом месте Добужинский писал: «...были годы, когда я охладел к Петербургу, отчасти виной был театр, увлекший меня с 1907 г. [...] но главная причина в том, что мне стало противно, что меня провозгласили каким-то „певцом Петербурга" или в этом роде, точно это меня обязывало таким и оставаться. Повторяться же, как и всем в «Мире искусства», в котором я вырос, претило. Теперь мне кажется, что это было нашим недостатком — у меня самого дошло до того, что каждую вещь я стал делать по-иному (в моей графике и рисунке я насчитал чуть ли не 12 разных технических приемов), — пример „крайнего индивидуализма"!» (Письмо к Е. Е. Климову от 1—3 октября 1955 г. из Лондона. — Сектор рукописей *ГРМ*, ф. 151, ед. хр. 4, л. 14, 15).

15 *...меня провозгласили критики «поэтом Петербурга»...* — О петербургских пейзажах Добужинского писали многие (с них и началась известность художника), и

в том числе П. П. Муратов (Выставки «Союз» и «Передвижная» в Москве. — Весы, 1907, № 2), К. Эрберг (Выставка «Союза русских художников». — Русь, 1908, 26 марта), Я. Тугендхольд (Художник города. — Северные зори, 1910, № 5), Н. Н. Врангель (Мстислав Валерианович Добужинский. — Аполлон, 1911, № 2).

16 *В 1912 г[оду] я сделал большую панораму Петербурга...* — Картина находится в одном из западноевропейских собраний, но точное ее местонахождение неизвестно. Эскиз картины, исполненный гуашью (1911), хранится в *ГРМ*.

17 *...это был заказ для школьных картин Кнебеля...* — Владелец московского книгоиздательства Иосиф Николаевич Кнебель (1854—1926), подготавливая учебник по русской истории, заказал многим художникам картины на определенные. точные темы. Добужинский, кроме «Петербурга», исполнил еще две: «Учение новобранцев (Николаевское время)» (1910, темпера, Государственная картинная галерея Армении, Ереван) и «Провинция. 1830-е годы» (1907—1909, акварель, тушь, карандаш, *ГРМ*).

18 *...сыграли вначале известную роль многочисленные рисунки — мотивы Петербурга, печатавшиеся с 1903 года на ... открытых письмах Красного Креста — Остроумовой и мои.* — Кроме уже упоминавшейся серии «Типы Петербурга», Добужинский исполнил около двух десятков петербургских пейзажей для Общины св. Евгении. То были парадные петербургские сюжеты, которые художник писал до середины 900-х годов. Многие из них были переизданы издательством «Изобразительное искусство» (М., 1973).

19 *...хочу добрым словом помянуть И. М. Степанова...* — Заведующий художественной частью в издательстве Общины св. Евгении и секретарь Общества поощрения художеств Иван Михайлович Степанов (1857—1939) уже в конце 1902 г. сделал первый в жизни Добужинского заказ на четыре петербургских пейзажа. Впоследствии, уже будучи вне России, художник писал Степанову: «С Вами лично у меня связано столько дорогих воспоминаний [...] именно благодаря Вашему предложению я принялся за петербургские темы. Сколько раз потом, в течение этих долгих лет, благодаря опять же Вам, Вашему увлечению Петербургом, часто Вашей настойчивости, я брался за новые сюжеты все той же неисчерпаемой темы [...] Я потерял счет тому, что Вы «популяризировали» из моих работ, и, конечно, я должен быть искренне благодарен за то, что Вы сделали для моего имени — благодаря Вам остался большой след моего художественного пути на родине» (письмо от 27 апреля 1926 г. из Берлина. — ЦГАЛИ, ф. 873, оп. 1, ед. хр. 2, лл. 3, 4). См. также примеч. 27, с. 409.

20 *...для всех этих книг ... было нарисовано множество виньеток и узорных надписей.* — Для книги «Русский музей императора Александра III в Петербурге» (СПб., 1904) Добужинский исполнил титульный лист, три шмуцтитула и концовку, для «Русской школы живописи» (1904) А. Н. Бенуа — фронтиспис, рамки для репродукций и подписи к ним. См. также примеч. 39, с. 415.

21 *Экспедиция ... отказалась издать иллюстрации Бенуа к «Медному всаднику»...* — Бенуа исполнил иллюстрации для издательства «Кружок любителей русских изящных изданий», которое потребовало переделать один из рисунков. но художник не согласился, и дело расстроилось. В том же году Экспедиция заготовления государственных бумаг заказала Бенуа иллюстрации к той же поэме Пушкина, но так и не издала рисунков. То же издательство нарушило обязательство издать «Капитанскую дочку» Пушкина с иллюстрациями Бенуа и альбом «Петербург» с рисунками Добужинского (1905).

22 *...издан отдельной книгой Комиссией по популяризации русских художественных изданий...* — Точнее это издательство называлось — Комитет популяризации художественных изданий.

23 *...умывший, по-видимому, руки...* — Добужинский ошибается, обвиняя Прахова и Рериха. Все было проще. Служа в Обществе поощрения художеств, Бенуа позволил себе критику в его адрес (он написал резкую статью об одной из выставок, организованной Обществом). Бенуа был сделан упрек, после которого он отказался от службы в Обществе, издававшем журнал. Подробнее об этом см.: *Бенуа*, т. 2, с. 385—388.

24 *На выставку журнала «М[ир] искусства» в Пассаже...* — Ошибка: см. примеч. 45, с. 411.

25 *...многих задел очень резкий фельетон Бенуа...* — Добужинский перепутал: Бенуа вызвал недовольство ряда московских художников в 1910 г., написав по поводу одной из выставок Союза русских художников статью, в которой говорил о низком художественном уровне «произведений ненужных и загромождающих выставку, ибо все члены Союза выставляют что и сколько угодно» (Художественные письма. Выставка Союза. — Речь, 1910, 26 февр.). Несколько позже он причислил к арьергарду выставки многих известных художников, в том числе Пастернака, Переплетчикова, А. Васнецова, отчасти Жуковского, Виноградова и даже «одного из величайших русских художников» Сурикова. Творчество некоторых других (Степанова, Архипова) он определил как «балласт Союза в полном смысле этого слова...» (Художественные письма. — Речь, 1910, 19 марта). Эти статьи в значительной мере явились причиной разделения Союза русских художников и выхода из него петербуржцев и некоторых москвичей, которые вновь образовали общество «Мир искусства». В 1903 г., напротив, объединением художников «Мира искусства» и московских, выставлявшихся под флагом «36-ти», был организован Союз русских художников. Никакого «фельетона», который бы вызвал недовольство москвичей, Бенуа в 1903 г. не писал; на собрании участников выставки «Мира искусства» 1903 г. вместе с некоторыми петербуржцами (Билибиным, Бразом) он высказался за создание нового общества. По поводу же последней выставки «Мира искусства» он заметил, что по ее составу «можно судить, что наше дело занедужилось и требует коренных реформ» (*Бенуа А.* Возникновение «Мира искусства». Л., 1928, с. 53). Подробнее об этом см.: *Грабарь*, с. 188. 189; *Лапшин В.* Союз русских художников. Л., 1974, с. 37—42.

26 *Коноводами были Переплетчиков, Виноградов и хитрый Костя Коровин.* — В других источниках имя Коровина не упоминается, но среди инициаторов называется Досекин.

27 *...какой непрочной оказалась наша связь с Москвой...* — Члены бывшего «Мира искусства» были, в сущности, далекими от Союза русских художников и пользовались им исключительно как выставочной организацией, а через семь лет вышли из него.

28 *Мамонтова затем постигла беда: он был объявлен банкротом...* — В 1899 г. Мамонтов был обвинен в присвоении крупных денежных сумм и посажен в тюрьму; результатом явился крупнейший судебный процесс, на котором выяснилась невиновность Мамонтова.

29 *...Тенишева... продлила субсидию.* — Это неверно: отказав журналу в помощи в 1899 г., Тенишева более не давала на него субсидий. Более подробно см.: Серов в переписке, документах и интервью. Л., 1986, с. 471. См. также примеч. 31, с. 421.

30 *«...никакого участия в журнале не принимаю и принимать не буду».* — См.: *Тенишева М. К.* Впечатления моей жизни. Париж, 1933, с. 280. Бенуа замечает по поводу отношения Тенишевой к нему и его друзьям: «...весь этот эпизод с кандидатурой Рериха выставлен там (в книге Тенишевой. — *Г. Ч.*) в ином и превратном смысле — в частности, что княгиня в этих списках очень отрицательно отзывается обо мне и о всей нашей компании. Бог ей судья» (*Бенуа*, т. 2, с. 414).

31 *...журнал просуществовал еще два года...* — Добужинский ошибается: предложение Тенишевой новой субсидии журналу было сделано не в 1902 г., как можно понять из текста, а в 1904 г., и ее отказ субсидировать журнал оказался, действительно, его смертью. В 1902 г. по просьбе Дягилева Николай II продлил субсидию журналу на три года, определив ее не в 15 тыс. руб., как просил Дягилев, а 10 тыс. руб. в год. Более подробно см.: Серов в переписке, документах и интервью. Л., 1986, с. 370.

32 *...предложил субсидию журналу на два года из его личных средств в размере пяти тысяч рублей...* — Бенуа называет другую сумму: «Николай II тут же выразил готовность поддержать дело ассигнованием на это из личных средств по 10 000 рублей...» *Бенуа*, т. 2, с. 376, примеч. Серову удалось получить эту ежегодную субсидию в начале 1900 г.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА ПОРТРЕТОВ
(с. 221)

Печатается по тексту: Новый журнал, 1955, кн. 47.
Перепечатано: *Добужинский*, с. 272—283.

1 *...статьи и репродукции, посвященные творчеству допетровской Руси...* — Добужинский несколько преувеличивает внимание журнала к древнерусскому искусству. В журнале действительно печатались время от времени произведения той эпохи, но совершенно бессистемно, образуя случайный набор. Кроме того, публиковались главным образом предметы прикладного искусства, реже — архитектуры; не было ни одного воспроизведения иконописи и росписи. Лишь перед самым закрытием журнала были опубликованы статьи А. Успенского «Патриаршая ризница» (1904, № 10) и И. Билибина «Народное творчество Севера» (1904, № 11), последняя в значительной мере посвящена народному искусству, в частности орнаменту на материале вышивок. То были единственные статьи, касающиеся древнерусского искусства, помещенные за шесть лет существования журнала.

2 *Никто, кроме Дягилева, в то время не мог бы взяться за это грандиозное предприятие.* — Не желая умалить роль Дягилева, стоит все же сказать, что подобное утверждение едва ли справедливо. Еще в 1902 г. Н. Н. Врангель организовал огромную портретную выставку, к которой был издан каталог (Подробный иллюстрированный каталог выставки русской портретной живописи за 150 лет (1700—1850). СПб., 1902). Больше того, Врангель и в организации новой выставки хотел принять активное участие, но Дягилев намеренно держал его на вторых ролях. См.: *Бенуа*, т. 2, с. 406, 407. Не случайно Дягилев опубликовал весьма критическую статью о выставке 1902 г., не признавая за ней значительности явления (Мир искусства, 1902, т. 7, с. 34).

3 *...увенчанная Уваровской премией Академии наук...* — Уваров Сергей Семенович, граф (1786—1855) — президент Академии наук с 1818 г., до смерти — министр народного просвещения.

4 *...многотомную книгу ... о русских портретах.* — Имеются в виду пять томов «Русские портреты XVIII—XIX столетий» (СПб., 1905—1909). Каждый том состоял из четырех выпусков, объединявших 200—250 иллюстраций с комментариями не только о художниках, но и о моделях. Издание составлено по материалам Историко-художественной выставки русских портретов вел. кн. Николаем Михайловичем (1859—1919) — историком, председателем Общества охраны старины и Русского исторического общества, автором книг «Московский некрополь» (СПб., 1907), «Петербургский некрополь» (СПб., 1912—1913) и др.

5 *...как историк был весьма уважаем в научном мире.* — Добужинский несколько преувеличивает как научные заслуги, так и личные качества вел. кн. Николая Михайловича. В отличие от Добужинского, Бенуа был близко знаком с вел. кн. и высказывает немало упреков по поводу его научных исследований и резко осуждает вел. кн. как человека (см.: *Бенуа*, т. 2, с. 331, 401—404).

6 *Николай Михайлович дал свое шефство будущей выставке...* — Точнее, добившийся высочайшего покровительства выставке, он стал председателем Комитета выставки, а Дягилев — ее комиссаром.

7 *...настоящие шедевры ... были скрыты во дворцах (как, например, чудесные «Смолянки» Левицкого)...* — Портреты воспитанниц Смольного института кисти Левицкого находились в Большом Петергофском дворце, сейчас — в *ГРМ*.

8 *...Бенуа ... тут ему много помог.* — Сам Бенуа оценивает свою помощь в поисках портретов гораздо скромнее (см.: *Бенуа*, т. 2, с. 405—408).

9 *...журнала «Старые годы».* — Ежемесячный журнал по вопросам истории искусства, издававшийся в Петербурге в 1907—1916 гг.: редактор — В. А. Верещагин, с 1908 г. — П. П. Вейнер, который был фактическим издателем журнала. В число сотрудников входили А. Н. Бенуа, В. А. Верещагин, Н. Н. Врангель, Н. К. Рерих, С. Н. Тройницкий.

10 *«...где доживают не люди — где доживает быт...»* — Речь Дягилева была опубликована в журнале «Весы» (1906, № 5). И здесь, и во второй цитате Добужинский не совсем точно передает текст речи Дягилева.

11 *...эта задача была поручена ... Щуко ... Ник. Лансере и ... Е. Лансере.* — Щуко Владимир Алексеевич (1878—1939) — архитектор, театральный художник. Лансере Николай Евгеньевич (1879—1942) — архитектор, график. Бенуа упоминает и А. И. Таманова (Таманяна), также занимавшегося архитектурной частью выставки, но не называет Щуко и Е. Лансере (см.: *Бенуа*, т. 2, с. 416). Сохранились два эскиза декоративного оформления одного из зал Историко-художественной выставки русских портретов, исполненные Добужинским акварелью, гуашью, графитным и цветными карандашами (1904, *ГРМ*). На одном из них художник написал: «Первый проектъ». Были ли они использованы при оформлении выставки, неизвестно.

12 *Дягилев же поражал ... своими сведениями в области портретной живописи.* — См. также с. 200 и примеч. 9, с. 413.

13 *Я сделал ... большой рисунок ... украсивший адрес... Николаю Михайловичу.* — В *ГРМ* и *ГРБ* сохранились наброски тушью, акварелью и карандашом к этому адресу, а также к иным графическим работам, предназначенным для Историко-художественной выставки русских портретов.

14 *Винтергальтер* Франц Ксаверий (1806—1873) — немецкий живописец, автор нескольких жанровых картин, но в основном множества портретов. На выставке были представлены 22 портрета, почти исключительно женские. В Государственном Эрмитаже есть портреты императриц Александры Федоровны и Марии Александровны.

15 *...идея создать ... музей — не осуществилась.* — Бенуа, вспоминая об этой идее, не упоминает ни Дягилева, ни вел. кн. Николая Михайловича: «...моя давнишняя мечта представилась тогда вполне осуществимой. Я говорю об Историческом музее в Петербурге, в основу которого легли бы если не все портреты, бывшие на выставке, то весьма значительная часть их» (*Бенуа*, т. 2, с. 423).

16 *Был издан очень тщательно составленный каталог...* — См.: Каталог состоящей под высочайшим его императорского величества государя императора покровительством Историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце в пользу вдов и сирот павших в бою воинов. СПб., 1905. Каталог состоит из восьми выпусков. Добужинский преувеличивает тщательность издания: каталог составлен вне научных принципов, не совсем удобен в пользовании и нередко содержит неточные сведения, в чем признается и сам Дягилев в предисловии к каталогу (см.: вып. 1, с. 2).

17 *...выставка была заключением всей художественной деятельности Дягилева в России.* — Неточно: в 1906 г. Дягилев устроил в Петербурге, на Малой Конюшенной ул. (теперь — ул. Софьи Перовской), в бывшей Шведской церкви, выставку членов бывшего «Мира искусства» и близких им художников, применив прежний, «диктаторский» метод единоличного отбора работ.

18 *Он начал с концертов ... оперных спектаклей и одновременно ... с выставки...* — Это не совсем точно: в 1906 г. состоялась выставка русского изобразительного искусства, в 1907 г. были устроены концерты русской музыки, а в 1908 г. поставлена опера Мусоргского «Борис Годунов».

19 *...рядом с его увлечением и интересом к «последнему слову» в искусстве...* — По этому поводу Бенуа писал: «...Вскоре после наших первых выступлений (имеются в виду „Русские сезоны“ Дягилева. — *Г. Ч.*) послышались рядом с голосами, певшими нам гимны, и такие, которые высказывали известные пожелания во имя „более передовых“ чаяний... И как раз к этим последним голосам Дягилев был особенно чувствителен, они его волновали и беспокоили в чрезвычайной степени. Вообще единственно, что могло по-настоящему встревожить нашего героически отважного „вождя“, это критики, обвинявшие его в отсталости или хотя бы журившие его за остановку... Лучшим средством „напугать“ Сережу было указать на то, что он не поспевает за веком, что он отстает, что он „погрязает в рутине“» (*Бенуа*, т. 2, с. 543). Это качество Дягилева особенно активно развилось начиная с 1914 г., когда его покинули некоторые его сотрудники, в том числе Бенуа и Фокин. «Дягилева, оставшегося одиноким, — продолжает Бенуа, — умчало куда-то в сторону от прежнего пути то типичное для конца XIX в. явление, которое получило затем необычайное развитие и которое известно под названием „снобизма“ [...] Оторванный от родной почвы, а затем навсегда утерявший воспитавшую его родину и образовавшую его среду, растерянный в душе и чем-то хронически запуганный, он

решил „встать во главе движения“, опередить и самых передовых. Говорят, храбрость, выказываемая иными героями, имеет в основе своей «боязнь трусости». Эта форма храбрости составляла и сущность характера Дягилева. Она подвинула его на то, что способствовало распространению многого действительно прекрасного, но она же затем сделала из него какого-то паладина всякой модернистской чепухи» (Там же, с. 543, 544). См. также: Сергей Дягилев и русское искусство, т. 2, с. 282—285.

РЕМИЗОВСКОЕ «БЕСОВСКОЕ ДЕЙСТВО»
(с. 229)

Печатается по тексту, опубликованному в газ.: Русская мысль, 1956, 13 сент. Перепечатано: *Добужинский*, с. 335—341.

1 *...для евреиновского «Старинного театра»...* — «Старинный театр» возник в 1907 г. в Петербурге (помещался на Мойке, 61). Инициатором его создания явился Н. Н. Евреинов, а наиболее ревностным организатором — барон Н. В. Дризен. Цель театра заключалась в «реконструкции сценического представления во всей своеобразной прелести его архаических форм», характерных для различных исторических эпох. Один из организаторов театра рассказывает: «Представилось чрезвычайно интересным в ряде спектаклей показать не только историю драматической литературы, но и, главным образом, эволюцию театра как зрелища во всем его полном объеме, выявить в каждой данной эпохе самую душу театра со всеми ее особенностями, сложившимися под влиянием строя жизни [...] Рядом с этим казалось в высшей степени любопытным не только дать картину того, как ставились и разыгрывались пьесы, но и показать зрителя соответствующей эпохи, как смотрел он пьесу и как на нее реагировал» (*Старк Э.* [*Зигфрид*]. Старинный театр. Пг., 1922, с. 8). «Старинный театр» работал два сезона: 1907/08 и 1911/12.

2 *Комиссаржевский* Федор Федорович (1882—1954) — режиссер, педагог, историк и теоретик театра. Сотрудник Добужинского как в русских, так и в американских театрах. Брат В. Ф. Комиссаржевской. Близкий друг Добужинского.

3 *Комиссаржевская* Вера Федоровна (1864—1910) — актриса, основала два драматических театра. Об ее отношениях с Добужинским см.: *Мгебров А. А.* Жизнь в театре. Л., 1929, т. 1, с. 499, 500.

4 *...он был вычеркнут цензурой!* — Пьеса явилась характерным произведением эпохи после революции 1905 года. Построенная на традициях русских пещных действ XVII в., она в иносказательной форме выступала против реакционных сил в стране. Пьеса с трудом прошла цензуру, и то лишь потому, что цензор не понял ее подтекста. См.: *Ремизов Ал.* Бесовское действо. Пг., 1919, послесловие автора, с. 41.

5 *Пьеса ... была основана на ... киевском «Патерике»...* — «Киевско-Печерский патерик» является сборником древнерусской религиозной литературы, составленным из житийных рассказов; основа сборника восходит к началу XIII в. См.: Киевско-Печерский патерик по древним рукописям в перепечатании на современный русский язык М. Викторовой. Киев, 1870.

6 *...я был очарован его «Посолонью»...* — См.: *Ремизов Ал.* Посолонь. М.: изд. журн. «Золотое руно», 1907. С посвящением В. И. Иванову.

7 *Я ... заходил на его узкий Казачий переулок...* — Теперь — пер. Ильича.

8 *...декорация «Пролога» ... была ... плод моей фантазии.* — От эскизов к постановке «Бесовского действа» сохранился эскиз «Пролога» (*ГЦТМ*) и I действия (собр. Н. А. Федяевской. Москва).

9 *...выдумки мои ... не выходили из рамок лубочного стиля...* — Это замечание художника, судя по материалам, соответствующее истине, говорит о том, что с самой первой своей театральной постановки Добужинский сознательно стремился к цельности художественного языка в оформлении всего спектакля. Это было новым словом в практике декорационного искусства.

10 *...Мейерхольд явился одним из первых новаторов.* — Именно в театре В. Ф. Комиссаржевской Мейерхольд стал впервые воплощать свои новые принципы постановочного искусства. До того он экспериментировал в провинциальных труппах и еще не пользовался широкой известностью как режиссер.

11 *. . . я вступал в театр . . . в настроении «изобретателя».* — К 1907 г. новые принципы работы художника в русском театре только формировались. Например, об ансамбле всех художественных средств в сценическом действии еще не было и речи. Русским художникам еще предстояло решить многие вопросы оформления спектакля. И хотя в театре уже работали такие мастера, как Головин и Коровин, и стали приобщаться к декорационно-театральной деятельности Бакст и Бенуа, в этой сфере искусства оставалось еще много проблем, пути решения которых только приоткрывались. Однако усилиями этих художников привычные для сценического оформления догмы уже были в значительной степени «разбиты», и перед наиболее прогрессивными художниками открывались просторы свободного творческого поиска.

12 *. . . я всегда сам писал декорации. . .* — Это не совсем верно, ибо долгие годы Добужинскому помогал расписывать декорации Н. Б. Шарбе. Метод их работы был таков: Шарбе расписывал по эскизу, затем Добужинский «корректировал» декорацию, усиляя или ослабляя тон цвета, «проходя» каждую форму своей рукой, и нередко менял детали. Позже, уже в Западной Европе и Литве, метод работы над росписью декорации существенно изменился: помощники Добужинского переносили эскиз на декорацию в одном тоне, после чего художник завершал роспись. С 1933 г. нередко он сам писал декорации от начала до конца.

13 *. . . между ними состоялся третейский суд.* — Имеется в виду известный инцидент, происшедший между В. Ф. Комиссаржевской и В. Э. Мейерхольдом. Благодаря руководящей роли Мейерхольда театр существенно изменил свой репертуар, и это даже отразилось на названии — его стали называть Символическим театром. «. . . мы с Вами разно смотрим на театр [. . .] — писала Комиссаржевская Мейерхольду 9 ноября 1907 г., — и того, что Вы ищете, не ищу я. Путь, ведущий к театру кукол, — это путь, к которому Вы шли все время. . .» (Комиссаржевская В. Ф. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.; М., 1964, с. 168). Творческие разногласия с режиссером в соединении с все укреплявшейся ролью второстепенного лица в театре привели Комиссаржевскую к выводу о необходимости отказаться от сотрудничества.

14 *. . . мы . . . одновременно начали нашу театральную деятельность.* — Любопытно отметить, что как первый свой спектакль, так и последний Комиссаржевский делал вместе с Добужинским: то была постановка оперы А. Берга «Воццек» (Нью-Йоркская центральная городская опера, 1952).

15 *. . . появились ругательные статьи и карикатуры.* — Тема оказалась необычайно благодатной для газетных репортеров. Однако даже самые резкие критики неизменно отмечали значительность и красоту декоративного оформления: «Если что представляет в отчетном спектакле большой интерес, то это декорации и костюмы по рисункам М. Добужинского. В том и другом масса тщательности, любовного внимания к старине и изобретательности. Превосходна стильная старорусская декорация монастыря, очень живописны черти различного ранга, в том числе многие с головами животных. Очень стильным вышло появление Живота верхом на лошади: ни дать ни взять — Илья Муромец, только вот у лошади на ногах человеческие ботинки, и переминается она с ноги на ногу тоже по-человечески [. . .] Очень хорошо загримирована Смерть, которая производила временами прямо жуткое впечатление [. . .] Пьеса вызвала в зрительном зале очень страстное отношение, которое сказалось в оглушительных аплодисментах, сменявшихся столь же оглушительным, яростным свистом» (*Вас-ий Л.* [Л. М. Василевский]. Бесовское действо. — Речь, 1907, 7 дек.). Были и другие отзывы: «Я говорю об авторах, — пишет один из критиков, — ибо их два. Сочинителем „Прения Живота со Смертью и бесовского действа над некиим мужем“ назван г. Ремизов, solo, но на самом деле рядом с ним или даже впереди его следует назвать г. Добужинского, которому принадлежит вся декоративная и обстановочная часть в пьесе. Он-то, г. Добужинский, и должен считаться ее настоящим „творцом“, если только может быть речь о творчестве там, где мы имеем дело с работой, которая выполняется обыкновенно с помощью зрительного прибора, именно волшебного фонаря. Вся пьеса — это как бы альбом картин, воспроизводящих в увеличенном виде миниатюрные изображения в старинных рукописных псалтырях, часословах, житиях святых и т. п. книгах духовного содержания, — это выставка примитивного искусства старинных иллюстраторов и каллиграфов» (*Икс.* Бесовское действо. — Речь, 1907, 6 дек.).

16 *Только Бенуа ... написал сочувственное слово.* — «Небывалый, кажется, случай, — писал Бенуа: — на первом спектакле „Бесовского действия“ Ремизова вызывали не автора, а Добужинского — художника, ставившего пьесу. И овации эти были вполне заслуженными. Никогда еще русская сцена не видала такого внимательного, строго обдуманного и глубоко прочувствованного комментария пластического художника к произведению художника слова» (*Бенуа А.* Дневник художника, XII. — Московский еженедельник, 1907, № 51/52, с. 71—72).

17 *...моя постановка пастурели «Робен и Марион»...* — В отличие от «Бесовского действа» «Игра о Робене и Марион» имела общий и прочный успех. См.: *Вас-ий Л.* Старинный театр. — Речь, 1907, 18 дек.; *Смоленский А.* Старинный театр. — Биржевые ведомости, 1907, 8 дек.; *Маковский С.* Страницы художественной критики. СПб.: Пантеон, 1908, т. 2, с. 138; *Старк Э.* (*Зигфрид*). Старинный театр, с. 25.

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ
(с. 233)

Печатается по тексту, опубликованному в «Новом журнале», 1943, кн. 5, с незначительными сокращениями.

Перепечатано в кн.: *Добужинский*, с. 342—374.

1 *...театр стал приезжать на гастроли в Петербург с 1904 г...* — Добужинский ошибается: первые гастроли МХТ в Петербурге состоялись весной 1901 г.

2 *...театр ... точно боялся красочности и декоративности.* — Художником абсолютного большинства спектаклей МХТ в первое десятилетие его существования был В. А. Симов.

3 *Семирадский* Хенрик (Генрих Ипполитович), 1843—1902, — живописец, крупный представитель академического искусства.

4 *Станиславский* (*Алексеев*) Константин Сергеевич (1863—1938) — режиссер, актер, педагог, теоретик театра. Основатель и руководитель Московского Художественного театра. Народный артист СССР. Добужинский исполнил два его карандашных портрета (1909, 1929, *С. н.*, Париж).

5 *...внешняя сторона постановок ... не была на подобной высоте.* — К. С. Станиславский позже сам признавался в этом (см.: *Станиславский*, т. 1, с. 328) и говорил: «...мы, которые еще в девяностых годах одни из первых ввели на театральные подмостки подлинных живописцев — Коровина, Левитана (в Обществе искусства и литературы), Симова, — теперь (в середине 900-х годов. — *Г. Ч.*) уступили первенство в этой области. И действительно, в императорских московских и петербургских театрах декорационно-постановочной частью заведовали мастера с большими именами, как, например, тот же Коровин, Головин и др. Художники стали не только желанными, но и необходимыми членами театральной семьи, отчего вкусы и требования зрителя все более и более росли» (Там же, с. 329). Станиславский не совсем прав, утверждая, что именно его труппа явилась новаторской в реформации декорационного облика спектаклей. Первым театром, углубившим и возвысившим задачи художника, привлекшим к работе крупные художественные силы, была Московская Частная опера, руководимая С. И. Мамонтовым. Еще в 80-х годах там работали такие мастера, как В. М. Васнецов, В. Д. Поленов, М. А. Врубель, В. А. Серов. да и сам К. А. Коровин впервые обратился к новому для себя виду творчества в мамонтовском театре.

6 *...в театральной жизни наступает острейший период новшеств.* — В 900-е годы, кроме Коровина и Головина, уже в значительной мере признанных театральных художников, стали работать Бакст, Бенуа, вслед за ними — Сапунов, Судейкин, Анисфельд, Рерих, Билибин, Егоров, Ульянов. Значительным вкладом в сценографию явилось и творчество Добужинского. К началу его работы в МХТ он успел оформить пять спектаклей в театрах Комиссаржевской, Старинном и «Лукоморье».

Творчество этих художников знаменовало собою формирование новых принципов в декоративно-сценическом решении, которое уверенно превращалось в один из главных элементов спектакля. Ко времени обращения Станиславского к проблемам сценографии (1907) становление этих новых принципов еще не закончилось. В част

ности, не только публика и театральные деятели но и сами художники не понимали необходимости единоличного художественного руководства в создании спектакля. Нередко одну постановку оформляли два художника, а иногда целая группа. Например, декорации к балету Л. Делиба «Сильвия» в 1901 г. делали Бенуа, Бакст, Коровин, Лансере; костюмы — Бакст и Серов (постановка не осуществлена), а декоративное оформление оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» в 1908 г. готовили Головин, Бенуа (декорации) и Билибин (костюмы).

7 ...*происходит творческое сближение его с художниками ... «Мира искусства».* — Станиславский вспоминал: «Наш театр предъявил художнику целый ряд требований специфически актерского характера. От него требовалось, чтобы он стал до известной степени и режиссером [...] Но где было найти художника, соответствующего тогдашним требованиям нашего театра? [...] Но вот в одну из поездок в Петербург мы познакомились с кружком А. Н. Бенуа [...] Они лучше многих других знали декорационное и костюмерское дело театра. Эта группа казалась нам наиболее подходящей для наших требований» (*Станиславский*, т. 1, с. 329, 330). И здесь, и позже Добужинский говорит о «Мире искусства» условно, ибо с 1903 по 1910 г. это объединение не функционировало.

8 *Ульянов* Николай Павлович (1875—1949) — живописец, театральный художник. Заслуженный деятель искусств РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР. «Драму жизни» К. Гамсуна он вместе с Егоровым оформил в 1907 г.

9 *Егоров* Владимир Евгеньевич (1878—1960) — художник театра и кино, педагог. Народный артист РСФСР. «Жизнь человека» Л. Н. Андреева с его декорациями и костюмами была поставлена в 1907, а «Синяя птица» М. Метерлинка — в 1908 г.

10 ...*тут сыграло ... роль влияние Серова и Грабаря...* — В творческом содружестве Добужинского с московскими театрами и издательствами Грабарь, действительно, нередко выступал в роли посредника. Так, например, случилось при постановке в Малом театре драмы А. В. Луначарского «Оливер Кромвель» в 1921 г. Малый театр обратился к Грабарю, чтобы привлечь Добужинского к работе в своем театре. См. письмо И. Э. Грабаря к М. В. Добужинскому от 14 октября 1920 г. (сектор рукописей *ГРМ*, ф. 115, ед. хр. 119, л. 25), а также А. И. Южина к Добужинскому (письмо от 24 октября 1920 г. — Там же, ф. 115, ед. хр. 351, л. 2).

11 ...*боясь «засилья» этих новых художников...* — См. с. 349, примеч. 47.

«МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ»
(с. 235)

12 ...*знакомство Станиславского с нашим кругом художников «Мира искусства» произошло ... в 1908 г.* — Добужинский ошибается: в его дневнике есть дата знакомства с К. С. Станиславским — 20 мая 1907 г. (*ГРБ*). Перед отъездом Станиславского в Москву в его честь был устроен прощальный вечер, на котором присутствовали И. Э. Грабарь, К. А. Сомов, И. Я. Билибин, М. П. Боткин, В. Н. Аргутинский и К. А. Сюннерберг. Вечер был на квартире Добужинского (7-я рота, 16, кн. 4).

13 *Балиев* Никита Федорович (1877—1936) — театральный деятель, воспитанник и актер МХТ, основатель театра-кабаре «Летучая мышь» (1908). В 1920 г. уехал в Париж вместе с частью сотрудников театра, продолжая руководить им до смерти. В 1926 г. пригласил Добужинского работать в «Летучей мыши», для которой художник оформил 12 миниатюр.

14 *Немирович-Данченко* Владимир Иванович (1858—1943) — режиссер и драматург. Основатель и руководитель Московского Художественного театра. Народный артист СССР.

15 *Качалов* (Шверубович) Василий Иванович (1875—1948) — народный артист СССР. Добужинский написал о нем статью (Новое русское слово, 1948, 17 дек.).

16 *Леонидов* (Вольфензон) Леонид Миронович (1873—1941) — народный артист СССР. Добужинский исполнил его карандашный портрет (1922, *С. н.*, Париж).

17 *Книппер* (Книппер-Чехова) Ольга Леонардовна (1868—1959) — народная артистка СССР. Добужинский исполнил ее карандашный портрет (1922, *С. н.*, Париж), а также изобразил ее в роли Натальи Петровны из «Месяца в деревне» (1909).

18 *...я мог написать Станиславскому...* — В этом письме от 2—3 февраля 1909 г. Добужинский писал: «Мои друзья, которым я передал о Вашем предложении совместной работы, — с радостью соглашаются. Театр Ваш мы все давно любим и уважаем, и это то, о чем только можно было мечтать.

Вопросы, которые Вам хочется разрешить, также близки и нам, но кажется, что искать то или иное решение можно было бы при непосредственной уже работе в театре.

Что касается „Месяца в деревне", то Бенуа, Бакст и Сомов, которые могли, по-моему, заинтересоваться этой постановкой, убедили меня взять на себя эту работу — их же интересуют теперь иные вещи». Далее Добужинский характеризует театральные склонности к различным историческим эпохам и драматургам Бенуа, Бакста, Сомова, Билибина и продолжает: «Бенуа прямо мечтает о такой работе, где бы он мог быть не только декоратором, но и участвовать в самой постановке, что именно Вам и желательно.

Итак, я берусь за Ваше предложение относительно Тургенева — и с громадным удовольствием.

Как я Вам уже говорил, меня привлекает уютность, провинциальность и очаровательность в эпохе „Месяца в деревне". Последнее время я был в иных сферах. Мои постановки исходили из примитива или лубка, но именно после них мне так хочется подобной пьесы, полной прелести уюта. Меня смущает только, что я недостаточно русский для Тургенева, но, может быть, подойти „со стороны" для иных вещей иногда и лучше.

Летом я хочу побывать в уголках, сохранивших остатки старой жизни (Грабарь укажет!), если тот материал, который надеюсь найти в Петербурге и Москве в папках собирателей, мне покажется недостаточным» (Музей МХАТ, архив К. С. Станиславского).

19 *...стиля бидермейер...* — Стиль бидермейер существовал в Германии в 30—40-х годах XIX в.; его представители стремились к изображению обыденной текущей жизни, воспроизводя интерьеры, уголки природы, предметы быта.

20 *...театр мог знать мои иллюстрации и картины на тему этих старых годов...* — Время первой половины XIX в. Добужинского стало интересовать с начала 900-х годов, когда он в поисках графических решений обратился к оформлению книг пушкинского времени. В 1904. г. он написал акварель «В тридцатых годах», тему которой вновь повторил в акварели «В 1830-х годах (Николаевское время)», 1907—1909 гг. В конце 1905 г. Добужинский исполнил иллюстрации к повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель», а в 1909 г. — к повести С. А. Ауслендера «Ночной принц». Этими произведениями ограничивается обращение Добужинского непосредственно к темам времени первой половины XIX в., однако некоторые особенности искусства той эпохи нашли выражение во многих работах художника, главным образом в его оформительской графике.

21 *...я перевидел немало старых дворянских гнезд на их закате...* — В своих воспоминаниях «Деревня» Добужинский пишет иное; он жалеет, что не сумел посмотреть старые дворянские гнезда Тамбовщины (см. с. 118).

22 *...я получил восторженный ответ от Станиславского...* — Станиславский прислал телеграмму: «Душевно радуюсь, что принципиально предложение принято» (от 6 февраля 1909 г. Сектор рукописей *ГРМ*, ф. 115, ед. хр. 294, л. 1). Вскоре была прислана другая телеграмма: «Правление счастливо потому, что принципиальное согласие состоялось. Приветствую всех членов кружка. Для выяснения условий работы общего плана постановки „Месяца в деревне" хотелось бы видеть вас в Москве» (от 11 марта 1909 г. — Там же, л. 3).

23 *Постановки ... не осуществленные...* — Добужинский забыл еще один спектакль, целиком подготовленный, но неосуществленный, — это «Вечер в Сорренто» И. С. Тургенева для Тургеневского спектакля в 1912 г. Кроме того, для нескольких пьес художник исполнил отдельные эскизы декораций, костюмов («Гамлет», 1910; «Плоды просвещения», 1923). Иногда работы прерывались в стадии набросков («Чайка», 1913).

24 *...у него в Каретном ряду...* — Станиславский жил в Каретном ряду до 1920 г., когда переехал на Леонтьевский переулок (теперь ул. Станиславского), где находится мемориальный музей режиссера.

25 ... *Станиславскому было ровно 50 лет.* — Ошибка: в 1909 г. ему было 46 лет.

26 ... *пьеса часто шла в Александринке...* — Обиходное название Императорского Александринского театра. Теперь — Государственный академический театр драмы им. А. С. Пушкина.

27 ... *отголосок традиционных театральных декораций того времени...* — Во второй половине XIX в. не часто случались спектакли, оформленные оригинальными декорациями и костюмами. Театр располагал строенными декорациями, изображавшими различные интерьеры — от дворцовой залы до крестьянской избы, и из них обычно подбирались наиболее близкие по месту действия декорации. То же можно сказать и про костюмы. И в Петербурге и в Москве существовали фабрики по производству декораций и мастерские по изготовлению костюмов, которые или продавали театрам свою продукцию, или давали напрокат.

28 ... *мы вместе комбинировали всевозможные мизансцены.* — Многочисленные наброски эскизов декораций хранятся в музее МХАТ.

29 ... *в английском переводе книга издана в сокращенном виде...* — Добужинский имеет в виду первую редакцию книги Станиславского, подготовленную автором и изданную на английском языке в Нью-Йорке в 1924 г. Последующие издания книги на английском языке печатались во второй редакции Станиславского, осуществленной в 1925 г. в Москве. В одном из писем 1925 г. Станиславский пишет: «А я закончил совершенно новую редакцию, которая вышла несомненно удачнее, интереснее и нужнее американской» (*Станиславский*, т. 1, с. XXI).

30 ... *наводил его на нужные идеи...* — Станиславский так рассказывает об этом: «М. В. Добужинский набрасывал то, что ему на первых порах мерещилось, карандашом на клочке бумаги, в простых контурах. В этих рисунках он, так сказать, скользил по поверхности своей фантазии, не зарываясь в глубь ее и не фиксируя определенной исходной точки, от которой начнется его творческое углубление» (*Станиславский*, т. 1, с. 330). Станиславский собирал эти «клочки», а затем устраивал их «выставку», на которой художник вместе с режиссером выбирали основу декорационного решения сцены.

31 ... *остался верным и в будущем.* — В письме Станиславскому от 29 июля 1929 г. Добужинский признавался: «За 20 лет после „Месяца в деревне", конечно, я сам очень переменился, может быть, и грешу художественно, с Вашей точки зрения, но Художественный Театр, вернее Ваша „школа", в той хотя бы мере, как я ее усвоил, всегда руководит моей совестью, как художника» (*ГРБ*).

32 ... *в мае ... они были почти готовы.* — Добужинский ошибается: некоторые эскизы декораций были готовы лишь к середине августа (см. письмо Добужинского к Немировичу-Данченко от 11 августа 1909 г. — Музей МХАТ, арх. В. И. Немировича-Данченко, № 3944).

33 *Шарбе* Николай Баканович (1877—после 1920) — театральный декоратор-исполнитель, часто работал помощником Добужинского.

34 ... *прозвана была ... «комнатой Добужинского».* — В письме к А. Н. Бенуа от 30 ноября 1912 г. Станиславский упоминает: «Хорошо бы, если б Вы остановились у нас, в пустующей комнате изменника Добужинского» (*Станиславский*, т. 7, с. 556). Станиславский намекает на работу Добужинского для театра Общества защиты и сохранения старины, который эпизодически функционировал в доме графини Е. В. Шуваловой в Петербурге. Добужинский оформлял в это время постановку пьесы К. Ватация «Хижина, спасенная казаком».

35 ... *сиротливо висел подаренный мной Станиславскому итальянский этюд...* — Добужинский имеет в виду пейзаж «Фраскати. Вилла Альдобрандини» (акварель, 1911), который находится в бывшей столовой дома К. С. Станиславского, где сейчас размещен музей его имени.

36 ... *духоборы ... переселились в Канаду...* — *Духоборы* — русская христианская община, возникшая во второй половине XVIII в. Отрицая обрядность православной церкви и ее догматы, они стремились к обретению духовного прозрения. В конце XIX в. духоборы отказывались подчиняться властям и нести воинскую повинность. Спасаясь от преследования царского правительства, в 1898 г. около 8000 духоборов переехало в Канаду.

37 ... *работа Станиславского мне была бесконечно интересна.* — Станиславский говорит о том же (см.: *Станиславский*, т. 1, с. 329—332).

[38] *Коренева* Лидия Михайловна (1885—1982) — народная артистка РСФСР. Близкий друг Добужинского. Известно несколько портретов артистки, исполненных Добужинским: два в роли Верочки (1910, карандаш, местонахождение неизвестно; 1910, акварель, *С. н.* Л. М. Кореневой), карандашный портрет (1910, *ГРМ*). Кроме того, Коренева послужила Добужинскому моделью для образа Верочки в серии иллюстраций к «Месяцу в деревне» (1910, *ГРМ, С. н.* Л. М. Кореневой).

[39] *...аплодировали декорациям при поднятии занавеса.* — В московских, петербургских и киевских газетах и журналах появилось множество рецензий на спектакль. См.: *Ауслендер С.* Московский Художественный театр. — Русская художественная летопись, 1912, № 8, 9; *П. М.* [*П. П. Муратов*]. «Месяц в деревне» Тургенева. — Утро России, 1909, 10 дек.; *Яблоновский С.* Художественный театр. — Русское слово, 1909, 10 дек. И как бы подводя итоги всех критических выступлений, П. П. Муратов в своей статье говорил: «Руководство М. В. Добужинского художественной частью постановки „Месяца в деревне" дало чрезвычайно счастливые результаты. Благодаря ему обычная для театра внимательность постановки соединилась на этот раз с настоящей художественной страстностью. Все образы Тургенева нашли благороднейшее внешнее воплощение, и в быте того времени было понято нечто большее, чем исторический характер, — было понято и показано зрителям то прекрасное, что составляет его душу» (*Муратов П.* Добужинский в Художественном театре. — Утро России, 1909, 11 дек.). Добужинский на всю жизнь сохранил нежное отношение к спектаклю, нередко посылая Станиславскому поздравления с той или иной годовщиной постановки «Месяца в деревне». Вот отрывок одного из них: «Я вспоминаю, что 17 декабря будет 25 лет „Месяцу в деревне" (4.XII 1909) и к этому дню посылаю тебе, дорогой и бесценный друг, мой сердечный привет.

Для меня эта дата одна из самых незабвенных на всю жизнь — ты это знаешь, и мне грустно, что я далеко от тебя и любимых старых друзей театра.

Я очень мечтаю, что, может быть, судьба еще приведет меня в Москву, повидать театр было бы для меня счастьем» (письмо от 14 декабря 1934 г. — Музей МХАТ, фонд К. С. Станиславского). Добужинский ошибся: премьера спектакля состоялась 9 декабря 1909 г.

[40] *...одни называли одно, а другие — другое и даже спорили!* — Действительно, такие споры поднимались на премьере (см.: *Н. Ш.* «Месяц в деревне» Тургенева. В фойе. — Утро России, 1909, 10 дек.). Тот же автор рассказывает: «А. И. Южин сидит рядом с Москвиным и не может удержаться, чтобы не аплодировать до акта — декорациям:

— Декорации Добужинского — это стихотворения в прозе.

П. Д. Боборыкин упрекает Добужинского в искажении костюмов.

Я встретился с Добужинским.

— Слыхали, в чем Вас упрекает П. Д. Боборыкин?

— Я готов его вызвать на дуэль. Он говорит на основании воспоминаний, а я — на основании изучения документов. На каждую деталь, на каждый штрих у меня есть оправдательные документы».

[41] *...может быть это было влияние петербургских гостей...* — На творчество В. А. Симова существенно повлияли работы мирискусников. Отказ от натурализма, стремление приобщиться к живописному началу в театральной декорации и выразить психологическое содержание акта — все это говорит об изменении взглядов Симова.

[42] *...совершенствуя эскизы и начав некоторые наново.* — Писать так называемые «выставочные» эскизы декораций после премьеры стало обычным для Добужинского правилом с первых лет его работы в театре. Причем большей частью это уже не были собственно эскизы декораций, а скорее сцены из спектакля.

[43] *...серию виньеток, посвященных «закулисной» жизни пьесы...* — Темы «Месяца в деревне» отразились в некоторых графических работах (например, в обложке «Детского альманаха». СПб., 1910). Кроме того, он исполнил две серии иллюстраций к «Месяцу в деревне». Первая из них (акварель, 1910, собр. И. С. Зильберштейна, Москва) сделана под очевидным влиянием театральной работы. Вторая серия иллюстраций (см. с. 430, примеч. 38) была несомненной удачей Добужинского. Сюжеты рисунков часто неожиданны — например, один из них изображает Верочку на лестнице, горько плачущую после решительного разговора с Натальей Петров-

ной. Этой сцены нет в пьесе, но она логична, ибо вытекает из предыдущего действия, и проникнута тургеневским духом. Такие приемы иллюстрирования литературного произведения явились новыми для русской книжной графики того времени и были значительным шагом вперед в ее развитии.

44 *...два моих эскиза были приобретены с выставки «Мира искусства» в Третьяковскую галерею.* — Два эскиза декораций (к 1 и 3-му действиям) были приобретены в 1910 г., но не с выставки «Мира искусства», а с 7-й выставки «Союза русских художников». Позже, в 1919 г., Третьяковская галерея приобрела еще несколько эскизов декораций и костюмов к «Месяцу в деревне». Кроме того, в галерею попал эскиз к постановке, бывший собственностью В. О. Гиршмана. Таким образом, в *ГТГ* сейчас находится четыре эскиза декораций и три эскиза костюмов.

45 *«...как бы я хотела сыграть в Ваших декорациях»...* — В письме к жене Добужинский приводит те же слова М. Г. Савиной (1854—1915): «Завидую, что играют в таких декорациях, если бы мне в этих Ваших рамках поиграть» (ок. 24 апреля 1910 г. — Сектор рукописей *ГРМ*, ф. 115, ед. хр. 26, л. 3).

46 *«Нововременская» критика пьесы была кислая и пристрастная...* — По поводу спектакля в «Новом времени» появилась резко отрицательная рецензия, в которой порочилось или в лучшем случае ставилось под сомнение все: постановка, декорации, костюмы, актерское исполнение. Лишь Станиславский в роли Ракитина был удостоен одобрения, хотя и с оговорками, ибо, по словам рецензента, он «слишком позирует и напрасно грассирует». В отношении же декорационного оформления никаких сомнений у автора статьи не было — он начисто отрицал его сценическую значимость: «Сусально-сентиментальная обстановка его [дома. — *Г. Ч.*] помещичьих покоев совершенно не вяжется с теми, где протекала жизнь тургеневских героев, и есть ли вообще такие покои — в совокупности всех деталей — где-нибудь, кроме фантазии упомянутого иллюстратора?» В той же мере рецензента не удовлетворили и костюмы, в которых он видел явно «французский привкус». «Что касается его манеры и красок, — продолжал автор статьи, — то они тоже едва ли для тургеневского произведения. Суховатый графический импрессионизм и мучнисто-серые тона не идут, например, к изображению сельского пейзажа во втором действии. Это не русский вид, все равно как и не русский дом» (*Беляев Юр.* Театральные заметки. — Новое время, 1910, 24 апр.). Все остальные постановки МХТ были также враждебно встречены «Новым временем». См., например, заметки от 21, 22 апреля, 6 мая 1910 г.

ТУРГЕНЕВСКИЙ СПЕКТАКЛЬ
(с. 245)

47 *Растрелли* Франческо Бартоломео (1700—1771) — архитектор, наиболее яркий выразитель эпохи барокко в русской архитектуре XVIII в.

48 *...на сцене Михайловского театра...* — Теперь Малый академический театр оперы и балета.

49 *Штакеншнейдер* Андрей Иванович (1802—1865) — архитектор времени эклектизма в русской архитектуре.

50 *Камерон* Чарльз (ок. 1740—1812) — английский архитектор, много строивший в России; один из наиболее видных мастеров классицизма.

51 *...я был привлечен в Дягилевские балеты...* — В 1914 г. Добужинский исполнил для «Русских сезонов» сценическое оформление двух балетов (см. с. 285).

52 *Позже, уже во время войны...* — Имеется в виду первая мировая война.

53 *...мне и ... Бенуа удалось внести в МХТ нечто от наших знаний.* — См. с. 350.

54 *...по просьбе театра я впоследствии поправил «Горе от ума».* — Под руководством Добужинского в 1914 г. было коренным образом переделано все декоративное оформление «Горя от ума». Большое участие в переделке принял А. А. Петров. Добужинский выполнил заново несколько десятков костюмов и декорацию четвертого акта (хранятся в музее МХАТ).

55 *Александров* Николай Григорьевич (1870—1930) — артист Московского Художественного театра.

56 *Балтрушайтис* Юргис Казимирович (1873—1944) — поэт, переводчик и театральный деятель. Полномочный представитель Литовской республики в СССР (1921—1939). Активно содействовал переезду Добужинского в Литву.

57 ...*можно было полюбоваться на подлинный Камергерский переулок...* — Теперь проезд Художественного театра.

58 *Их было ... по 31 для других двух пьес.* — Добужинский ошибается: для «Провинциалки» было проведено 37 репетиций.

59 ...*он затаил обиду на художника, и впоследствии это сказалось...* — При постановке «Села Степанчикова» по повести Достоевского Станиславский вспомнил этот эпизод, бросив упрек Добужинскому (см. запись В. М. Бебутова. — Музей МХАТ, фонд К. С. Станиславского; частично опубликовано: *Чугунов Г.* М. В. Добужинский, с. 105.)

60 ...*имели там, пожалуй, даже больший успех, чем в Москве.* — Рецензенты единодушно одобрили декорации Добужинского, но по отношению к спектаклю возникли принципиальные претензии. В частности, А. Н. Бенуа писал: «Мы жили этим театром [Московским Художественным. — *Г. Ч.*], и потому наша обязанность теперь [...] поднять тревогу, сознаться, что все, чем нас нынче угостили, и не вкусно, и не радостно, и не ценно, а главное, что все убийственно в буквальном смысле слова [...] Но разве не изящен Тургеневский вечер или, как его еще можно назвать, вечер Добужинского! [...] Разве не интересен вечер Гамлета? Вполне согласен, что первый вечер представляет из себя три прелестные картинки из русской Biedermayerzeit. Но, боже мой, неужели этого мы ждем от единственных (заметьте, действительно, единственных) представителей у нас живого театра?

Что бы мы ни говорили об изяществе тургеневской драматической литературы, она, действительно, не пригодна для сцены. Медлительный темп художественников, вызываемый их пресловутой системой переживания, делает эту непригодность абсолютной» (*Бенуа А. Н.* Новые постановки Художественного театра. — Речь, 1912, 6 апр.).

«НИКОЛАЙ СТАВРОГИН»
(с. 251)

61 ...*постановки эти ... неожиданно отпали из-за болезни Германовой...* — В 1914 г. пьеса вообще была снята с репертуарного плана, запрещенная цензурой как произведение немецкого автора. Эскизы декораций и костюмов были готовы почти все, часть их попала в музеи (*ГЦТМ, ГТГ, ГРМ*), другие материалы хранились у художника. В 1934 г. наметилась новая попытка поставить пьесу Ф. Шиллера. Станиславский писал тогда Добужинскому: «...у нас есть два талантливых члена труппы: Степанова и Ливанов. Они, вдвоем, мечтают о 2-х вещах: 1) „Ромео и Джульетта“ и 2) „Коварство и любовь“. Вторая пьеса выполнима; у тебя были наброски, эскизы, целы ли они? Не потерял ли ты вкус к ним и к самой постановке. Я мог бы сказать, если б пьеса была намечена, что мне нужна именно твоя манера. Это был бы повод обратиться к тебе. Тогда или разрешили бы, или отказали. Остальное устроилось бы само собой. Подумай на эту тему и напиши...» (*ГРБ*). В ответ Добужинский писал 7 июня 1934 г.: «Я с такой радостью хочу ответить положительно относительно „Коварства и любви“. Конечно, за эти 20 лет я растерял почти все эскизы, но у меня сохранился весь собранный для этой неосуществленной постановки материал. Интерес к ней у меня воскресает, но в значительной мере будет зависеть от „подхода“ к этой новой постановке.

Но как быть с предварительными столь важными разговорами и обменом мнений относительно пьесы и с ее, как говорят, „оформлением“, о разрешении того „полового“ вопроса (помню твое выражение!), в котором заключается сердцевина задачи?

Было бы возможно для этих разговоров мне приехать на некоторое (вероятно, не на очень продолжительное) время в Москву? Письмами ведь очень трудно, почти невозможно все выяснить. Сговорившись о плане, я мог бы уехать к себе домой, чтобы здесь затем заняться разработкой макета. Но как в дальнейшем? Это мне неясно: или послать макеты в театр и предоставить театру их выполнить *без*

моего участия (что мало желательно), или же сделать вторичное путешествие, их с собой привезти и проследить за осуществлением постановки?

Как ты сам об этом думаешь?

На *долгое* время я не мог бы приехать. Я здесь живу периодическими и очень неровными и неопределенными заработками, и если бы я мог обеспечить семью на время моего отсутствия, разговору бы не было. Но при существующих обстоятельствах пришлось бы „выкраивать" время, о чем, впрочем, можно было бы заранее списаться.

Конечно, материальная сторона — самое нудное дело, но все же, если мой приезд (или приезды) не будут продолжительными, я как-нибудь справлюсь, и о дальнейшем можно уже будет сговориться на месте. Во всяком случае, думается, что путешествие мне будет обеспечено?

О радости совместной работы в родном мне театре и свидания с тобой лучше не говорить. Мне, кроме того, страшно интересно было бы увидеть, что делается в театрах и вообще в искусстве.

Для выяснения формальной стороны вопроса о приезде я напоминаю то, что ты, вероятно, знаешь, что я с 1923 г. принял литовское гражданство как оптант (человек, имеющий право переменить гражданство на основании соглашения двух стран. — *Г. Ч.*) с разрешения Советского правительства.

Еще раз от всей души благодарю тебя, дорогой мой Константин Сергеевич, за твое сердечное письмо и буду счастлив, если ты мне напишешь в ответ» (Музей МХАТ, фонд К. С. Станиславского). Постановка не была осуществлена.

62 *Использована была лишь часть огромного романа...* — За основу пьесы была взята линия Николая Ставрогина (отсюда — и название), трагедия его духовных противоречий. История кружка Петра Верховенского в пьесу не вошла.

63 *Чехов* Михаил Александрович (1891—1955) — актер, режиссер, педагог, теоретик театра. Руководитель нескольких театральных студий и театров в Москве, Риге, Праге, Англии, США. Ближайший друг Добужинского, его ученик по частной художественной школе Добужинского в Каунасе. Сотрудничал с художником во многих театрах Европы и Америки. Автор воспоминаний о Добужинском.

64 *Жилинский* (Олека-Жилинский) Андрей (Андрюс) Матвеевич (1893—1948) — актер, режиссер, педагог. В 1929 г. переехал в Каунас, где стал режиссером и директором местного театра. Пригласил Добужинского в 1929 г. работать в его театре. Близкий друг художника. Добужинский написал о нем некролог (А. Жилинский и литовский театр. — Новое русское слово, 1948, 16 мая).

65 *...сделал много «послесловий» к «Николаю Ставрогину».* — Добужинский выполнил акварелью выставочные эскизы декораций, а также написал маслом ряд сцен из спектакля (некоторые из них хранятся в Музее МХАТ, *ГРМ*, *ГТГ* и *ГЦТМ*).

«СЕЛО СТЕПАНЧИКОВО»
(с. 254)

66 *После переделки мной старой постановки «Горя от ума»...* — Возобновленная постановка 1906 г., в которой художником был В. А. Симов; см. примеч. 54, с. 431.

67 *Тут можно было лишь показать «очищенный» реализм.* — Газетная критика весьма благожелательно отнеслась к спектаклю. Н. Эфрос писал: «Безупречен этот спектакль в своей внешности. Добужинский во всех декорациях прекрасен <...> И все это скромно, не лезет вперед, не заслоняет действие, только ему помогает давать надлежащее впечатление» (*Эфрос Н.* Будет радость. — Речь, 1916, 4 февр.).

68 *...я отказываюсь работать...* — См. примеч. 59, с. 432.

69 *...многие же находили его замечательным.* — Звучание спектакля оказалось весьма современным. В 1938 г. П. А. Марков в статье «Сорок лет (1898—1938)» писал: «В повести Достоевского зрители ощутили аналогию с распадом царского режима: слово „распутиновщина" громко раздавалось в антрактах, применительно к образу Фомы» (МХАТ в иллюстрациях и документах. М., 1938, с. 22).

«РОЗА И КРЕСТ»
(с. 256)

70 ...*обращались к Рахманинову...* — Об этом см. также с. 282.

71 ...*Блок был прав, написав ... что эскизы Д. какие-то деревянные.* — Блок писал: «У Добужинского я смотрел эскизы к „Розе и Кресту", некоторые очень хороши, все — немного деревянно» (Дневник Ал. Блока, 1917—1921. Л., 1928, с. 242).

72 ...*но и в этом театре ничего не получилось.* — Незадолго перед смертью Блок писал Добужинскому: «Вы хотели знать, что произошло с „Розой и Крестом", — Худож[ественный] Театр отступился от нее, по крайней мере на неопределенное время. Мне так нужны деньги, чтобы отдыхать и лечиться, что решился на смелый шаг: продал пьесу совершенно неизвестному мне театру Незлобина [...] Все переговоры шли в последние дни, когда я был в Москве, очень поспешно, так что сговориться с Вами не успели ни они, ни я. Конечно, я упомянул Вас и притом от всего сердца желаю, чтобы Вы согласились им помочь, хотя бы дать эскизы, мож[ет] быть, [помочь] добыть уже написанные для Х[удожественного] Т[еатра], если это сохранилось, и просмотреть постановку. Очевидно, они вступят, если еще не вступили, в переговоры с Вами. Не обидьтесь, если я немножко поторопился распорядиться Вашим именем, и не отказывайтесь!» (письмо от 22 мая 1921 г., *ГРБ*).

73 ...*но я не уверен, была ли она напечатана.* — Книга с иллюстрациями Добужинского не была издана. Часть рисунков тушью хранится в *ГРМ*, местонахождение других неизвестно. На тему «Розы и Креста» художник в 1922 г. исполнил автолитографию «Бертран».

74 ...*сделал постановку «Разбойников» ... объединившись с Болеславским и Сушкевичем.* — «Разбойники» были поставлены в 1919 г. Болеславский (Стрженицкий) Ричард Валентинович (1887—1937) — актер, режиссер, теоретик театра, один из организаторов I Студии МХТ. Добужинский исполнил его карандашный портрет в роли Беляева в спектакле «Месяц в деревне» (1909, местонахождение неизвестно). Сушкевич Борис Михайлович (1887—1946) — актер, режиссер.

75 ...*проводил Станиславского и театр, уезжавших на гастроли в Европу...* — За границей труппа разделилась на две части: одна вскоре вернулась в Москву, вторая же (так называемая «Пражская группа») под руководством П. Ф. Шарова продолжала работать в различных городах Западной Европы и возвратилась в 1924 г.

76 ...*одно письмо от Немировича из Москвы...* — Вероятно, Добужинский имеет в виду телеграмму, в которой Немирович-Данченко писал: «Жалеем, что Вы не работаете по-прежнему с нами. И для Вас бы работа огромного интереса, и мы нуждаемся в таком замечательном художнике» (17 нояб. 1933 г. — *ГРБ*). Добужинский не совсем точен: конкретные предложения содержались в письме не Немировича-Данченко, а Станиславского (см. примеч. 61, с. 432).

77 *Я сделал тогда с большой любовью его карандашный портрет.* — Портрет Станиславского хранится в *С. н.*, Париж. О нем см.: *Чугунов Г.* Неизвестные портреты Добужинского. — Театр, 1967, № 1, с. 122—124.

78 *Эти рисунки я послал в подарок театру.* — Местонахождение этих рисунков неизвестно.

79 ...*Я получил ... необыкновенно сердечное письмо.* — Вот выдержка из этого письма: «Только что написал Вам письмо на „ты", уверенный, что мы пили брудершафт. Перед отсылкой еще раз перечитал Ваше [переправлено на «твое». — *Г. Ч.*] письмо и вижу, что оно на Вы. Сейчас я совсем уже спутался: на „вы" мы с Вами или на „ты". Раз, что Вы пишете на Вы, и я должен писать так же. Но, полагаю, это недоразумение. Об этом свидетельствует мне сердце и руки, которые помимо воли стремятся к дружескому обращению» (Б/д, май 1934 г., Музей театра и музыки Литовской ССР, Вильнюс).

ВОСПОМИНАНИЯ ОБ ИТАЛИИ
(с. 258)

Печатается по тексту, опубликованному в кн.: *Добужинский М.* Воспоминания об Италии. Пб.: Аквилон, 1923.

1 *Некогда, путешествуя по Италии...* — Добужинский вспоминает свое путешествие, совершенное в 1911 г. вместе со всей семьей — женой, Елизаветой Осиповной, и детьми — Верой, Стивой и Додей.

2 *...в тысяче книг, начиная от Гете до Муратова?* — См.: *Гете В.* Итальянское путешествие — Собр. соч. Пб., 1816—1829. Т. 1—3; *Муратов П. П.* Образы Италии М., 1911—1912. Т. 1—2; полное издание; Берлин, 1924. Т. 1—3.

3 *Холомки...* — имение кн. Гагариных в Псковской губернии, недалеко от Порхова. Кн. Андрей Григорьевич Гагарин (1855—1921), математик, инженер, один из основоположников теории и конструирования машин для механического испытания материалов; сын художника кн. Г. Г. Гагарина (1810—1893); строитель и первый ректор Политехнического института в Петербурге. В 1905 г. он спас от ареста группу студентов-революционеров; вероятно, как следствие этого поступка его имение в 1918 г. было оставлено ему в частное пользование. В 1920 г. там организовалась колония петроградской художественной интеллигенции. В двухэтажном дворце, выстроенном И. А. Фоминым, и в деревянных домах с весны до зимы жили семьи Чуковских, Черкасовых, Радловых, В. Ф. Ходасевич, а также В. А. Милашевский, В. А. Пяст, Е. И. Замятин, О Э. Мандельштам, М. М. Зощенко, М. Л. Слонимский, С. В. Нельдихен и другие. Заведующим колонией был художник Б. П. Попов, а управляющей хозяйством — Е. О. Добужинская.

Холомки явились весьма значительным источником разнообразного творчества Добужинского, в том числе литературного; там были написаны некоторые из стихотворений. Вот отрывок из стихотворения «Холомки»:

Несложный туалетный ритуал свершив,
В столовой нахожу млека стакан горячий
И хлеба каравай. Уже жена моя
С помощницей своею, Fräulein Анной
Беседой важною с крестьянкой занята:
Вопрос серьезный — этой соль нужна,
А нам хотелось бы иметь яичко.
(Что деньги? — звук пустой, гласит молва,
А ныне разве это неприлично?)
И вот я в роще. О, Верейский,
И ты, Кустодиев! Зачем не в Холомках вы?
Зачем не видите осенней рощи сей,
Ее запечатлеть никто другой не сможет!
И я не мог. И описать смогу ли?

В Холомках же было написано стихотворение «Белые ночи»:

Я ходил по Петербургу ночью,
Белой ночью, вдоль пустых каналов,
И холодные сжимал перила *,
Над водою черной наклоняясь.

В темном зеркале канала спали
Опрокинувшихся зданий стены,
И в воде мерцали стекла окон,
А в заре вверху дома горели.

* В оригинале в скобках стоит: «решотку».

Не у этих ли перил увидел
Достоевский Настеньку когда-то —
Как она глядела безнадежно *
В неподвижное стекло канала.

И в ту ночь заря с печалью тихой
Отражалась в окнах, как сегодня.
А в зеленом небе золотился
Тот же самый шпиль Адмиралтейства.

В тишине шаги звучали эхом,
Когда шел я гулким переулком,
Где во мгле домов пустуют стены
За глухою линией заборов.

И все так же эхо повторяет
Одинокий шаг осиротелых,
Кто навеки Настеньку утратил **
Белой ночью средь пустынных улиц.

Оба стихотворения хранятся в *ГРБ*.

МОНТАНЬОЛА
(с. 259)

4 ...*в этой райской стране.* — Речь идет о пребывании в Швейцарии.
5 ...*где мы прожили в эти дни у наших друзей...* — Этот дом снимал А. Н. Бенуа, живший там в тот год со всей семьей. См.: *Бенуа*, т. 2, с. 491—499. Добужинский запечатлел эти места во многих работах, например в акварели «Швейцария. Монтаньола» (1911, собр. И. Д. Афанасьева, Ленинград).
6 ...*эмалевые дали Брейгелевой миниатюры.* — *Брейгель* Питер Старший «Мужицкий» (между 1525 и 1530—1569) — нидерландский живописец.
7 ...*с необыкновенной «минестрой»...* — итальянский суп.
8 ...*снова увижу мою любимую Флоренцию...* — см. примеч. 13, с. 437.

ФЛОРЕНЦИЯ
(с. 260)

9 ...*стоит новый Давид.* — Простояв на площади Синьории 369 лет, «Давид» Микеланджело был перевезен в музей Флорентийской Академии художеств, где находится и сейчас. Вместо него в XX в. поставлена мраморная копия «Давида».
10 *Савонарола* — итальянский проповедник, живший во второй половине XV в., монах, призывавший людей к покаянию и нравственному очищению. Реформатор общественной и политической жизни во Флоренции, Савонарола 23 мая 1498 г. был повешен и сожжен при огромном стечении народа.
11 ...*по милой сказке Андерсена...* — Имеется в виду сказка «Бронзовый кабан».
12 ...*улыбаюсь глупому белому Baccio Bandinelli.* — Скульптура итальянского мастера Монторсоли Джованни Анджело (?—1563), много работавшего во Флоренции, а также в других городах Италии по заказам папы Юлия II.

---

* В оригинале перечеркнуто «неподвижно».
** В оригинале есть вариант всей строчки: «Тех, кто Настеньку свою утратил».

СИЕНА
(с. 261)

13 *...я провел однажды, один, несколько незабвенных дней.* — Добужинский вспоминает о путешествии по Италии в 1908 г.

14 *Пинтуриккио* (Бернардино ди Бетто ди Бьяджо, ок. 1454—1513) — итальянский живописец. Его наиболее значительная работа в Сиене — фрески в библиотеке Пикколомини в Сиенском соборе (1503—1508).

15 *...все эти Толомеи, Пикколомини и Сарацини...* — Древнейшие роды знатных сиенцев, дворцы которых сохранились в городе, например палаццо Пикколомини XV в., построенное архитектором Б. Росселино.

16 *...чеканные и чистые произведения сиенской школы.* — Сиенская школа живописи образовалась в начале XIV в. Наиболее известным и значительным мастером среди художников этой школы был С. Мартини. Для его творчества, отличающегося изысканной четкостью изобразительного языка, характерно поэтически праздничное начало.

17 *Гирландайо* (дель Томасо Бигорди Доменико, 1449—1494) — итальянский живописец-монументалист. Для его искусства характерно повествовательное начало, решенное редкими по убедительности художественными приемами; в нем сохранились традиции раннего итальянского искусства — привлекательная наивность простодушия и цельность жизнерадостности бытия. Один из любимых художников Добужинского.

САН-ДЖИМИНИАНО
(с. 263)

18 *Гоццоли* (ди Лезе) Беноццо (1420—1497) — итальянский живописец.

19 *...вижу воочию мою любимую «Смерть святой Фины»...* — Гирландайо написал две фрески в капелле св. Фины, покровительницы города Сан-Джиминиано — «Папа Григорий возвещает св. Фине ее грядущую кончину» и «Похороны св Фины». Последняя фреска, о которой говорит Добужинский, публикуется почти в любом издании о творчестве Гирландайо. Например, см.: *Lauts G.* Domenico Ghirlandajo. Wien, 1943.

РИМ
(с. 264)

20 *Бернини* Джованни Лоренцо (1598—1680) — итальянский скульптор и архитектор.

21 *...нового с иголочки памятника Виктору Эммануилу.* — Памятник первому королю Италии после ее объединения в середине XIX в., открытый в 1911 г.

22 *...звонят к «Ave Maria» — знак уходить.* — Молитва вечерней службы, начало которой совпадало с закрытием музеев.

23 *Пиранези* Джованни Батиста (1720—1778) — итальянский гравер; его творчество, особенно серия офортов «Тюрьмы», оказало заметное влияние на графический цикл Добужинского «Городские сны». Некоторые его листы оказались очень близки гравюрам Пиранези (например, «Труд», 1918). Об офортах Пиранези см.: *Горонов С. А.* Джованни Пиранези. Избранные офорты. М.: Искусство, 1939.

24 *Челлини* Бенвенуто (1500—1571) — итальянский скульптор, ювелир и медальер. О его необыкновенной жизни см.: Жизнь Бенвенуто Челлини. М., 1958.

25 *Пьерино дель Вага* (Буонаккорси Пьетро, 1500—1547) — итальянский живописец, представитель маньеризма; в его росписях преобладали острые, гротескные орнаментальные решения.

26 *Романо* (Пиппи) Джулио (1492—1546) — итальянский живописец, ученик Рафаэля, яркий представитель маньеризма. Преувеличенная экспрессия движения и ритма, обостренность формы, гротесковая подчеркнутость ее внутреннего напряжения свидетельствуют о духовной истощенности и несут ощущение надвигающегося упадка.

27 *Робер* Гюбер (1733—1808) — французский живописец; был близок Добужинскому своим специфическим отношением к изобразительному пейзажу, в основе которого часто лежала фантазия художника. Не случайно на Робера так же, как и на Добужинского, оказало влияние творчество Пиранези.

28 *И может быть, мне — не судьба...* — Добужинский еще не раз бывал в Италии, начиная с конца 20-х годов и кончая 50-ми годами.

НЕАПОЛЬ
(с. 269)

29 *...мимо дворцовых ворот с конями Клодта...* — Две группы «Укротители коней» работы русского скульптора П. К. Клодта (1806—1867), стоящие на Аничковом мосту в Ленинграде, были отлиты в подарок неаполитанскому королю и установлены в 1846 г.

30 *...глупых куковских экскурсий...* — Т. Кук в середине XIX в. впервые стал организовывать туристские экскурсии сначала по Англии, а затем в сферу его действий постепенно вошла вся Европа, а также другие материки. Куковские экскурсии существуют до сих пор.

31 *...белые гермы...* — Особый вид скульптурных произведений в Древней Греции и Риме, представляющих собою четырехгранные столбы, увенчанные изображениями человеческой головы или бюста.

ВСТРЕЧИ С ПИСАТЕЛЯМИ И ПОЭТАМИ
(с. 271)

Печатается по тексту, опубликованному в кн.: *Добужинский*, с. 375—389.
Ранее напечатано: Новый журнал, 1945, кн. 2.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И «БАШНЯ»
(с. 271)

1 *...нового литературного центра Петербурга.* — Среды Вячеслава Иванова начались с осени 1905 г. и продолжались до февраля 1907 г. — до смерти жены Иванова. Вскоре собрания в «Башне» возобновились и закончились весной 1909 г. Значение этого литературно-художественного центра было немалым. Один из посетителей «Башни» писал: «Здесь с бесконечным снисхождением и радушием встречали и пестовали всех, кто, нося в себе искру таланта, приходил сюда за советом. И редкие, я думаю, уходили отсюда неудовлетворенными... У скольких людей сложились здесь эстетические вкусы. Сколько здесь создано литературных карьер! Из недр кабинета Вяч. Иванова буквально вышло Общество ревнителей художественного слова, да и Общество поэтов возникло не без его мысленного, по крайней мере, одобрения» (*Княжнин В. Н.* А. А. Блок. СПб., 1922, с. 89—91).

2 *Зиновьева-Аннибал* Лидия Дмитриевна (1882?—1907) — прозаик и поэт. Добужинский исполнил графическое оформление нескольких ее книг.

3 *Гуро* Елена Генриковна (Элеонора Генриковна Нотенберг, 1877—1913) — живописец, график, поэт. Жена художника и композитора М. В. Матюшина, организатор и душа литературно-художественного центра в Петербурге на Песочной ул. в конце 900-х — начале 10-х годов. Училась у Добужинского в Школе Бакста и Добужинского.

4 *Она успела напечатать только одну маленькую книжку стихов...* — Е. Г. Гуро издала при жизни две книги стихов: «Шарманка» (1909) и «Осенний сон» (1912), а также подготовила к изданию третью книгу — «Небесные верблюжата», вышедшую после ее смерти, в 1914 г.

5 *...в его автобиографии.* — См.: *Иванов Вяч. И.* Автобиография. — В кн.: Русская литература XX века / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., [1916].

6 ... *он ... высказался на тему о синтезе искусств по поводу творчества Чюрлёниса.* — См.: *Иванов Вяч.* Чурлянис и проблема синтеза искусств. — Аполлон, 1914, № 3. Автор говорит в статье: «Синтез между обеими (музыкой и живописью. — *Г. Ч.*) метафизически мыслим, как умопостигаемая гармония сфер, как стройное движение миров, поющих красками и светящихся звуками, но в искусстве не осуществим. Чурлянис и не пытался осуществить его, но ознаменовать умел» (с. 5). *Чюрленис* (Чурлюнис, Чюрлионис) Микалоюс Константинас (1875—1911) — живописец, график, композитор. О нем см. с. 302—305.

7 ... *сияет большой внутренней и светлой силой.* — Этих слов в высказываниях и статье о Вяч. Иванове у Блока не обнаружено (см.: *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л.: Худож. лит., 1960—1963). Блок двойственно относился к творчеству Вяч. Иванова: «Мы оба — лирики», но «когда дело переходит на почву более твердую, мы расходимся с Вяч. Ивановым. К пунктам расхождения. очень важным, принадлежит, например, Л. Андреев, или мистический анархизм» (письмо к А. Белому от 15—17 августа 1907 г. — *Блок А. А.* Собр. соч., т. 7, с. 200). А в письме к А. Белому от 16 апреля 1912 г. он заметил: «...в лучшем и заветном моем я никогда не был близок ему...» (Там же, с. 388).

8 ... *эту не очень злую карикатуру...* — Рисунок Добужинского хранится в *ГРМ.*

9 *Пронин* Борис Константинович (ок. 1885—после 1945) — актер, режиссер, художественный деятель, человек огромной энергии и очень своеобразного театрального таланта. Он работал режиссером в небольших театрах, например в «Привале комедиантов», им же организованном в 1918 г., но известен он главным образом устройством полутеатров-полукабачков. В 1912 г. он организовал «Бродячую собаку» (это заведение находилось в подвале углового дома по Итальянской ул., около Михайловского театра), куда допускались в основном люди искусства, все же прочие должны были платить довольно крупную сумму за вход — от трех до пяти рублей. То был «театр для себя», или, как называли члены и друзья «Бродячей собаки», «интимный театр» — избранное общество у себя «дома»: поэты читали стихи, певцы пели, ставились небольшие интермедии и скетчи, иногда устраивались «персональные» вечера — например, в 1912 г. прошел вечер Т. П. Карсавиной, по поводу чего была выпущена литографским способом книжечка со стихами Кузмина и других и рисунками Судейкина. Устраивались и серьезные лекции — например, 22 декабря 1913 г. состоялся доклад А. А. Смирнова «Simultane» (стремление достигнуть единства впечатлений путем единства технических средств). Добужинский исполнил марку «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов».

10 *Чулков носился тогда с идеей «мистического анархизма»...* — См.: *Чулков Г.* О мистическом анархизме. СПб., 1906. Графическое оформление Добужинского.

11 ... *с целым отрядом городовых...* — Об этом эпизоде см.: Русская литература XX века / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М. [1916], с. 99, 100.

12 ... *утром кто-то полетел к Трепову...* — Вероятно, это событие сместилось во времени в памяти Добужинского. Трепов Дмитрий Федорович (1855—1906), известный своим приказом «Патронов не жалеть!», был петербургским генерал-губернатором с января по апрель 1905 г., позже командовал отдельным корпусом жандармов, но в 1906 г. был дворцовым комендантом сначала Петергофского, затем — Зимнего дворцов. Брат его, Трепов Александр Федорович (1862—1928), с 1906 г. был сенатором. Надо полагать, этот случай в «Башне» произошел несколько раньше.

13 ... *я сделал несколько обложек для ... этого издательства...* — Для «Ор» Добужинский исполнил графическое оформление следующих книг: *Зиновьева-Аннибал Л.* Трагический зверинец. СПб., 1907; *Она же.* 33 урода. СПб., 1907; *Блок Алек.* Снежная маска. СПб., 1907; *Иванов Вяч.* Золотые завесы. СПб., 1907; *Он же.* По звездам. СПб., 1907; *Он же.* Цветник Ор. СПб., 1907; *Он же.* Тайга. СПб., 1907; Цветник Ор: Кошница первая. СПб., 1907, а также марку издательства «Оры».

14 *Лидия Дмитриевна ... скончалась ... летом 1909 г., и «Башня» кончилась.* — Добужинский ошибается: см. примеч. 1, с. 438.

15 ... *энтузиазм, который ... возник у этого человека ... к Великому Эксперименту...* — Добужинский имеет в виду становление новых форм жизни после Октябрьской революции. Вяч. Иванов активно включился в научную и культурно-педагогическую работу; в 1921 г. защитил диссертацию «Дионис и прадионисийство», стал профессором, затем ректором Бакинского университета и заместителем наркома

просвещения Азербайджана. В 1924 г. уехал в Италию, где преподавал русский язык и литературу и занимался переводами на русский язык произведений Данте и Петрарки, а также переводил свои сочинения на различные европейские языки.

СОЛОГУБ
(с. 275)

16 *...его «Творимая легенда» ... где мечта хотела быть настоящей реальностью.* — Роман Сологуба «Творимая легенда» был издан в 1914 г.; в нем писатель противопоставил миру Передонова, главного героя «Мелкого беса», преобразующую силу мечты и свершений искусства. Герой «Творимой легенды», поэт и педагог Триродов, является антиподом Передонова и его победителем в фантастическом мире «творимой легенды».

17 *Поэзия его ... отвечала настроениям тогдашнего моего «двойного бытия».* — Добужинский имеет в виду свою творческую деятельность и службу в министерстве путей сообщения. Об этом см. с. 180 и примеч. 14, с. 404.

18 *Тогда ... вышел его «Мелкий бес», роман, так его прославивший ... с моей обложкой.* — См.: *Сологуб Ф.* Мелкий бес. СПб.: Шиповник, 1907. Кроме того, Добужинский выполнил графическое оформление еще ряда книг писателя: Политические сказочки. СПб., 1906; *Верлен П.* Стихи / Избранные и переведенные Федором Сологубом. СПб., 1908; Победы смерти: Трагедия. СПб., 1908; Тяжелые сны. СПб., 1909; *Сологуб Ф.* Собр. соч. СПб., 1909. Т. 1.

19 *...в книжном шкафу за стеклом выглядывала «недотыкомка», мной нарисованная.* — «Недотыкомка» — фантастическое существо, появляющееся в романе «Мелкий бес» в нездоровом сознании главного героя, Передонова. Местонахождение рисунка неизвестно.

20 *Потемкин* Петр Петрович (1886—1926) — поэт, драматург, шахматист. Добужинский выполнил сценическое оформление его пьес: «Петрушка» (1907) и «Платовские казаки в Париже» (1926).

21 *В этом «салоне» Чеботаревской (на Преображенской улице)...* — Теперь ул. Радищева.

РЕМИЗОВ
(с. 276)

22 *...в старости, в Париже, он уже совсем согнулся...* — В письме от 30 июля 1956 г. из Парижа Добужинский, рассказывая о своих «Воспоминаниях», писал: «Вслух читал одну главу Алексею Ремизову по его просьбе. Его довольно часто навещаю. Он совсем слепнет и стал совершенно старый шампиньон. Я его очень люблю» (Собр. *Г. Ч.*).

23 *...в роде «всешутейшего собора»...* — имеется в виду сообщество, организованное юным Петром I и его ближайшими сподвижниками.

24 *...первая мной иллюстрированная книжка для детей была «Морщинка» Ремизова.* — См.: *Ремизов А.* Морщинка: Сказка. СПб., 1907.

25 *...Ремизов ... написал забавные стишки, мне посвященные, «У Лисы бал».* — См.: Золотое Руно, 1907, № 11/12; там же помещен рисунок Добужинского к стихотворению Ремизова.

26 *...я с охотой сделал обложку...* — См.: *Ремизов А.* Пруд: Роман. СПб., 1908. Кроме упомянутых работ, Добужинский выполнил графическое оформление к другим произведениям Ремизова: Часы: Роман. СПб., 1907; Чертов лог: Рассказы; Полуночное солнце: Поэмы. СПб., 1907, а также иллюстрации к рассказу «Крепость» (Адская почта, 1906, № 1).

27 *...написать и маслом картину на тему этого романа.* — Композиция «Пруд» была исполнена в 1908 г. и хранится в *С. н.*, Париж.

28 *...мне предложено было сделать декорации и костюмы ... для «Бесовского действа»...* — Об этой постановке см. с. 229—232.

[29] *Присутствующие ... решили, что поставить это ... должен непременно я с Мейерхольдом.* — В своих воспоминаниях «Ремизовское „Бесовское действо"» Добужинский не упоминает об этом эпизоде и рассказывает о начале работы несколько иначе. См. с. 229.

[30] *...был у Билибина, чтобы он не ревновал...* — Билибин предпочитал работать — в книге или в театре — на русские темы, и потому в кружке мирискусников они считались как бы его сферой творчества.

КУЗМИН
(с. 278)

[31] *В Башне же впервые в 1906 г. появился Кузмин.* — В. Н. Княжнин сообщает: «Некоторые из посторонних, как, например, М. А. Кузмин, жили здесь годами на положении оседлых жильцов» (А. А. Блок, с. 89).

[32] *Кузмин ... пел ... эти романсы и сонеты ... хотя и безыскусственно, но неподражаемо своеобразно.* — Об этом рассказывает М. И. Цветаева в своих воспоминаниях «Нездешний вечер». См.: Лит. Грузия, 1971, № 7.

[33] *...я с особым увлечением делал свои иллюстрации.* — См.: *Кузмин М.* Новый Плутарх (Калиостро). Пг., 1919; *Кузмин М.* Лесок. Пг.; Берлин, 1922. Кроме того, Добужинский исполнил обложки к сборникам стихотворений Кузмина «Вторник Мэри» (Пг., 1921), «Нездешние вечера» (Пг., 1921).

[34] *...постановка его забавной пантомимы «Выбор невесты» в «Привале комедиантов».* — Спектакль (конец декабря 1918 г.) состоял из трех пьес: «Выбор невесты», балет на музыку М. А. Кузмина, «Ужин», комедия М. А. Кузмина (обе в постановке К. К. Тверского) и «Стрелочек», инсценировка песенки в постановке Б. К. Пронина. Добужинский ошибся: Романов Борис Георгиевич (1891—1957) — танцовщик, режиссер, хореограф — не принимал участия в этой постановке, но впоследствии работал вместе с Добужинским, особенно часто в конце 20-х годов в театре Н. Ф. Балиева «Летучая мышь».

[35] *Это был портрет Дориана Грея.* — О последних годах Кузмина см. воспоминания В. Н. Петрова «Калиостро» (Панорама, М., 1981, № 3, с. 142—161).

БЛОК
(с. 279)

[36] *...многое у него было для меня дорого и близко.* — Даже при беглом взгляде на петербургские пейзажи Добужинского 900-х годов возникают ассоциативные связи и параллели со стихами Блока тех же лет. Сравните, например, «Окно парикмахера» Добужинского и стихотворение Блока «Прямо перед окнами — светлый и упорный — каждому прохожему бросал лучи фонарь...»

[37] *Блок жил одно время по соседству со мной, на углу Офицерской и речки Пряжки.* — Это последняя квартира Блока (ул. Декабристов, 57, кв. 23), сейчас там музей-квартира поэта. Добужинский жил в Дровяном переулке, выходящем на Офицерскую улицу.

[38] *Из окон его был тот же самый вид, что я часто рисовал из моей квартиры...* — Этот вид отразился в двух значительных произведениях Добужинского: в автолитографии «Набережная Пряжки» (1922) из серии «Петербург в 1921 году» и в картине «Окраины города. Пряжка» (масло, 1914, част. собр., Москва).

[39] *...конкурс, устроенный «Золотым руном» на тему «Дьявол».* — В середине 1906 г. журнал «Золотое руно» объявил конкурс на лучшее произведение (стихи, философская статья, рисунок, акварель, живопись), выполненное на тему «Дьявол» без какого-либо ограничения этого понятия. Было назначено 11 премий по 100, 75 и 50 руб. В конкурсе участвовали 60 поэтов, прозаиков и философов и 31 художник. В состав жюри конкурса по изобразительному искусству были включены Добужинский, Павел Кузнецов, В. Милиоти, Н. Рябушинский и Серов. К концу 1906 г.

на конкурс была представлена 31 работа. В решении жюри сообщалось: «Жюри не признало достойной премии или воспроизведения в конкурсном журнале „Золотого руна" ни одной и постановило считать конкурс не состоявшимся» (Золотое руно, 1907, № 1). Чтобы доказать обоснованность своего решения, некоторые члены жюри, в том числе Добужинский и Кузнецов, поместили свои рисунки на ту же тему. Рисунок Добужинского породил множество споров. В начале 1907 г. художник получил письмо некого А. П. Латышева, в котором была высказана просьба «...объяснить [...] возможно подробнее [...] смысл [...] произведения» (сектор рукописей *ГРМ*, ф. 115, ед. хр. 200, л. 1). В ответе Добужинского, который он не отослал, говорится: «У Достоевского есть слова о „бане с пауками по углам", и, кажется, у него же — о сладострастной Паучихе. Сопоставьте сказанное с идеей „зависимости" («Власть») и ощущение „несвободы" — тягостнейшего из духовных переживаний (зла, нераздельно связанного с миром действительности), комбинации этих представлений, думаю, теперь и пояснят Вам замкнутый круг, где вращаются человечки, и «мировую» тюрьму, и «власть» скрывшего свое лицо тюремщика... Если Дьявол — абсолютное зло, то ему подобают те нимбы, которые Вы, может быть, усмотрели в рисунке» (Там же, ф. 115, ед. хр. 200, л. 2, 3).

40 ...*обсуждали мои эскизы «Розы и Креста»*. — Об этой постановке и об отношении к эскизам Блока см. с. 256 и примеч. 71, 72, с. 434.

ВОСПОМИНАНИЯ О РАХМАНИНОВЕ
(с. 282)

Печатается по тексту: С. В. Рахманинов: [Сборник воспоминаний] / Ред., вступл., послесл. и худож. оформл. М. В. Добужинского. Нью-Йорк, 1946.

Перепечатано: Неделя, 1966, 26 марта; Сов. музыка, 1968, № 3, с. 85, 86; Воспоминания о Рахманинове. 4-е изд. М., 1974, т. 2, с. 282—285; *Добужинский*, с. 403—406.

1 *Сахаров* Александр Семенович (1886—?) — танцовщик, хореограф, выступал вместе с женой, Клотильдой Ивановной Сахаровой, урожд. фон дер Планиц (1895—после 1971). Близкий друг Добужинского, который исполнил карандашный портрет артиста (1913 *С. н.*, Париж) и несколько эскизов костюмов для гастролей А. и К. Сахаровых (1928—1929).

2 ...*много живя в Лондоне и часто из него уезжая*... — В феврале 1935 г. в связи с гастролями литовского балета Добужинский приехал в Лондон, где жил до августа 1937 г. За это время он ездил в Брюссель (август 1935 г.), Берлин и Каунас (сентябрь 1935 г.), Каунас и Вильнюс (февраль—апрель 1936 г.), Брюссель (лето 1936 г.), Прагу и Каунас (декабрь 1936 г.), Париж (январь 1937 г.), Прагу (январь—февраль 1937 г.), Париж (март—май 1937 г.).

3 *Брайкевич* Михаил Васильевич (1874—1940) — инженер; в октябре 1917 г. был назначен товарищем министра торговли и промышленности Временного правительства; позже уехал в Лондон, подарив свою коллекцию произведений мирискусников Новороссийскому университету (сейчас они находятся в Одесском художественном музее). Будучи в Англии, собрал еще одну коллекцию тех же мастеров, которая после его смерти поступила в лондонский музей Эшмолеум. Друг Добужинского.

4 ...*на тему андерсеновской «Принцессы на горошине»*. — К этой сказке Добужинский в 1918 г. исполнил иллюстрации акварелью, которые не были напечатаны (одна из них хранится в *ГРМ*).

5 ...*обещав посоветовать дирекции поставить «Пиковую даму» с моими декорациями*... — Известно письмо Рахманинова к директору «Метрополитен-Опера» от 30 декабря 1939 г.: «Милостивый мистер Джонсон! Два месяца тому назад сюда приехал замечательный русский художник (театральный) Мстислав Добужинский. Мистер Добужинский — выдающийся театральный художник, и на его счету множество драматических и оперных постановок почти во всех европейских столицах, включая Париж и Лондон. Я буду очень обязан Вам, если Вы сможете найти время, чтобы посмотреть его эскизы и, если это будет возможно, воспользоваться его услугами в Ваших будущих постановках. Между прочим, в чеховской постановке

„Одержимый", которая идет на Бродвее [имеется в виду постановка М. А. Чехова «Бесы» по роману Ф. М. Достоевского, осуществленная в театре «Лицеум», премьера — 24 октября 1939 г. — *Г. Ч.*], единственно, что имело выдающийся успех и у критики, и у зрителей, это декорация мистера Добужинского...» (Письмо хранится в Библиотеке конгресса, Вашингтон. Цит. по кн.: Воспоминания о Рахманинове. 4-е изд., доп. М., 1974, т. 2, с. 477).

Другие сведения говорят о том, что «сватами» Добужинского, кроме Рахманинова, были дирижер Э. А. Купер и музыкант С. А. Кусевицкий, старые петербургские знакомые художника.

6 *...эскизы к этой опере для брюссельского театра... он видел в Лондоне.* — Эскизы декораций и костюмов для этой, уже второй версии постановки оперы (всего художник сделал четыре варианта, не считая эскизов оформления для кино) Добужинский исполнил в 1931 г. (один из эскизов находится в собр. И. Хедегаарда, Копенгаген).

7 *...сделать декорации к «Балу-маскараду» Верди, что я и исполнил.* — Премьера оперы состоялась в декабре 1940 г. (режиссер — Ж. Граф, дирижер — Э. А. Купер). Спектакль явился событием в культурной жизни Нью-Йорка и получил широкий и восторженный отклик в прессе. Вскоре различные театры стали предоставлять художнику новые заказы, таким образом, «Бал-маскарад» выполнил ту роль, которую возлагал на него художник. Эскизы декораций и костюмов находятся в *С. н.* (Париж), в Музее Дворца Почетного легиона (Сан-Франциско) и в Театральной коллекции нью-йоркской Публичной библиотеки.

8 *Я ведь «кондуктор»!* — В английском языке кондуктором называют человека, который чем-либо руководит или управляет; можно быть кондуктором автомобиля (т. е. шофером) и кондуктором оркестра (т. е. дирижером).

9 *...на спектакле ... «Сорочинская ярмарка»...* — Опера Мусоргского «Сорочинская ярмарка» была поставлена в ноябре 1942 г. в нью-йоркской «New Opera C°». Эскизы декораций и костюмов находятся в *С. н.*, Париж, в Театральной коллекции нью-йоркской Публичной библиотеки и в собр. А. Киселева, Нью-Йорк.

О ФОКИНЕ И РАБОТЕ С НИМ ХУДОЖНИКА
(с. 284)

Печатается по тексту кн.: *Добужинский*, с. 394—402.

Ранее напечатано: Новый журнал, 1943, кн. 6, под названием «О творчестве Фокина».

1 *Серт* Хосе Мария (1876—1945) — испанский театральный художник, живописец. В письме к Е. О. Добужинской от 29 марта 1914 г. из Парижа Добужинский рассказывал: «Я познакомился с приятелем Дягилева, Бакста и Бенуа, испанцем Сертом, он два раза сегодня был в мастерской, сам писать не умеет и волнуется [...] Серт — симпатичный господин, не очень молодой. Он пришел в восторг от моего эскиза» (эскиз декорации к балету «Papillons». — *Г. Ч.*) — *ГРБ*.

2 *Аллегри* Орест Карлович (1859—1956) — театральный художник, был преимущественно исполнителем. Работая вместе с Аллегри в мастерской парижской «Гранд-опера», Добужинский писал жене 29 мая 1914 г. из Парижа: «Мне очень приятно с ним работать вместе, он отличнейший человек и часто мне очень полезные вещи говорит по моей просьбе» (*ГРБ*).

3 *...балет ... имел большой успех и надолго остался в репертуаре...* — Балет «Papillons» был возобновлен в Лондоне 30 августа 1936 г., декорацию исполнил сын художника Р. М. Добужинский.

4 *Перешел он впоследствии и в балет де Базиля и до сих пор держится в репертуаре «Русского балета в Монтекарло».* — Базиль (полковник де Базиль — псевдоним офицера Василия Григорьевича Вознесенского, 1888—1951) после смерти Дягилева организовал балетную труппу «Original Ballet russe». В 1933 г. вместе с Р. Блюмом создал «Русский балет Монтекарло» и с 1936 г. стал его единоличным руководителем. В 1936 г. Добужинский исполнил сценическое оформление балета «Коппелия» для этого театра. «Воспоминания о Фокине» Добужинский написал в 1943 г.

[5] *Было всего 10 дней, чтобы ему сочинить и поставить балет, а мне сделать эскизы и по ним все выполнить.* — В письме к Станиславскому от 26 мая 1914 г. из Парижа Добужинский рассказывал: «А я совсем погиб в Париже: „коготок увяз — всей птичке пропасть“, и, несмотря на ужасные условия работы, безалаберность и уже совсем фантастическую спешку, был какой-то особенный подъем в работе. К счастью, хватало физических сил. Но я вижу Вашу улыбку и представляю, что Вы скажете, узнав, что я сделал всю постановку „Мидаса“ (одна декорация, 20 рис[унков] костюмов и бутафор[ии]) — в 12 дней. Как можно что-нибудь не только сделать, а продумать? И представьте, декорация оказалась написана (мне очень помогли), и костюмы сшитыми (принесли за 1/4 часа до спектакля), и балет сам совершенно сделанный (правда, его разучивали дольше). Разумеется, многое надо было переделать после первого спектакля, но многое непоправимо, и, конечно, все не так тонко, как надо было бы. Но пришлось выручать Дягилева, т[ак] к[ак] Бакст заболел» (Музей МХАТ, фонд Станиславского).

[6] *...все сошло очень удачно.* — В письмах к жене Добужинский рассказывает более подробно: «Душечка, хоть два слова от усталого твоего друга. Прошел „Мидас“, а как — ты уже знаешь утром из телеграммы моей. Что значит это чудо, я не понимаю [...] все оказалось хорошо! Занавес опустился под аплодисменты. Я стоял в кулисах с Фокиным, и, когда стали выходить артисты, Карсавина вытащила меня и Фокина, а второй раз выходили с Штейнбергом. Ну и признаюсь, это меня волновало, и, конечно, было необыкновенное чувство, и как жаль, что в зале этой огромной, среди этих тысяч людей, не было моего дружочка. Я все еще не верю, что так все сошло. Все, кто говорил со мной, говорят, было красиво и свежо и сей балет приятен. Но как же все это объяснить, но — не буду гордиться, дорогуша. У меня такое чувство, что это только от Бога и от незаметной молитвы близких дорогих» (письмо от 2 июня 1914 г. из Парижа. — *ГРБ*).

«Все сделано плоховато, и многого не оказалось. Представь — надул сапожник, так что вояки босые! Дягилев волновался очень, хотя не терял присутствия духа, ходил по уборным, убеждал не капризничать, и действительно, все паиньки. Чтобы скрыть наготу я [...] накупил на 100 фр[анков] шкурок (премилых!) и сам обвязывал ими хорошенькую Фроман. Карсавиной парик вышел нехорош, пришлось отменить стеклянную корону из-за опасности. Перед самым спектаклем было что-то безумное, я летал со сцены в уборные и назад. Бенуа помогал драпировать богов.

Больше всего боялся за ослиные уши, и представь, вышло удачно. Действительно, было чудо!! Все оказалось на местах, хотя антракт был, наверное, 3/4 часа, и публика начала стучать. Конечно, были дефекты, но публика не видела. Перед „Мидасом“ шел „Петрушка“, и остатки снега стали сыпаться в начале балета!» (письмо от 4 июня 1914 г. из Парижа. — Там же).

[7] *«Мидас» после Парижа был показан в Лондоне...* — В том же 1914 г. и «Мидас», и «Papillons» шли в лондонском «Друри-Лейн».

[8] *За эти годы я участвовал в целом ряде балетных постановок...* — Добужинский стал много работать для балета начиная с 30-х годов — сначала в Литовском государственном театре в Каунасе, затем в различных театрах Лондона, Монако. К концу 1941 г. Добужинский участвовал в создании 20 балетов, среди которых — «Раймонда», «Коппелия», «Арлекинада», «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица».

[9] *Я был ... счастлив ... поставить вместе новый балет ... для «American Ballet Theatre».* — Добужинский ошибается: балет «Русский солдат» был поставлен балетной труппой «Метрополитен-опера» 23 января 1942 г. в Бостоне, а 6 апреля — в Нью-Йорке, в здании театра.

[10] *...музыка С. Прокофьева, написанная к «Поручику Киже».* — Имеется в виду кинофильм «Подпоручик Киже», поставленный по повести Ю. Н. Тынянова.

[11] *Музыка эта для Фокина являлась гораздо значительнее сюжета «Киже» ... и подсказала ему совершенно иное содержание балета.* — Фокин писал: «Музыка, содержащая в себе плач и горе, смех и радость, хороводные игры, свадебные пляски, борьбу, смерть, подсказала совсем иной сюжет. Молодой русский солдат приносит себя, свои страдания, свою жизнь в жертву своей прекрасной Родине, которую он так любил и воспоминания о которой теснятся в душе его, когда, израненный, он

остается один среди бесконечного поля битвы» (*Фокин М.* Против течения. Л., 1962, с. 54).

12 *Все это могло придать известную иллюзию «видениям» солдата...* — По этому поводу рецензент спектакля писал: «...Добужинский дал радостные, но как бы слегка притушенные краски, дабы оттенить нереальность воспоминания» (*Сазонова Ю.* «Русский солдат» в «Метрополитен-опера». — Новое русское слово, 1942, 30 окт.).

13 *...не было мысли подчеркнуть современность...* — Некоторые факты заставляют сомневаться в этом. Во-первых, балет был посвящен «храбрым русским солдатам второй мировой войны» (Цит. по кн.: *Фокин М.* Против течения, с. 55). Во-вторых, несмотря на явный ретроспективизм сюжета, балет был воспринят публикой как прямой отклик на Великую Отечественную войну. Ассоциация была настолько ясной, что в театре появилась традиция устраивать после спектакля овации в честь Советской Армии. Это повлекло за собой неожиданный результат: и Фокина, и Добужинского правая американская пресса причислила к «стану большевиков» (см. письмо Р. М. Добужинского к Г. И. Чугунову от августа—сентября 1962 г.).

14 *...сам он был одной из активнейших сил, направленных «против течения».* — О Фокине как реформаторе русского балета см.: *Фокин М.* Против течения. О тесном единстве творчества Фокина с идеями и стремлениями «Мира искусства» говорит Бенуа (*Бенуа*, т. 2, с. 464—478, 503—550).

15 *Фокина* Вера Петровна (1886—1958) — балетная актриса, педагог; жена М. М. Фокина.

ВОСПОМИНАНИЯ О ХУДОЖНИКАХ

НАРБУТ
(с. 291)

Печатается по рукописи речи Добужинского, произнесенной на вечере памяти Г. И. Нарбута в Петрограде в 1920 г. — Сектор рукописей *ГРМ*, ф. 115, ед. хр. 9, л. 1—7.

1 *С Нарбутом я познакомился ... в начале 1908 г.* — Это случилось в начале 1907 г., незадолго перед организацией Художественного кружка в Петербургском университете, в котором начались занятия в середине февраля 1907 г.

2 *...пригласили Бенуа, Рериха, кажется, Бакста и меня руководить рисованием с натуры...* — Руководителями кружка были Добужинский и Рерих.

3 *...мне до сих пор непонятен этот казус...* — Действительно, в 1910 г. в немецком журнале «Симплициссимус» был напечатан рисунок Т. Т. Гейне, до странности повторяющий работу Добужинского «Октябрьская идиллия» (Жупел, 1905, № 1). А. А. Сидоров в письме к автору примечаний от 13 февраля 1969 г. (собр. *Г. Ч.*) сообщал, что ряд немецких искусствоведов считают, что этот рисунок и ряд других, помещенных в «Жупеле» и подписанных монограммой, принадлежат их соотечественнику. Монограмму они расшифровали как начальные буквы имени Гейне (Т. Н.). На самом деле эта монограмма — не что иное, как две зеркально написанные буквы «Д». Следует упомянуть, что Гейне превосходно знал журнал «Жупел», где нередко печатались и его рисунки.

4 *...Я предпринял поездку ... чтобы порисовать ... в имениях.* — Путешествие Добужинского в 1912 г. проходило не только по Украине, он побывал также в Тамбове, Курске, Воронеже. Итогом этой поездки явилась серия акварелей и рисунков, которая сохранилась лишь частично (*ГМИИ*, Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Воронежский областной музей изобразительных искусств, собр. Р. Я. Куниной, Ленинград, част. собр. в Риме).

5 *...вскоре устроились на Алексеевском проспекте...* — Ошибка: Александровском, теперь — пр. Добролюбова.

6 *...привлек его к работе над этой книгой.* — Книга Г. Гримма «Микель Анджело Буонаротти» в издании «Грядущего дня» вышла в пяти выпусках (1913—1914). Первые два выпуска почти целиком оформил сам Добужинский, три другие под его руководством оформляли Г. И. Нарбут и Г. К. Лукомский. Именно в «Грядущем

дне» впервые в истории русской книги Добужинский с помощью Лукомского стал исполнять функции художественного редактора. Правда, в то время роль его в подготовке книги значительно отличалась от той, которая свойственна художественному редактору сейчас, напоминая задачи современного главного художника издательства.

7 *...он был ... призван на военную службу...* — Нарбут определился в Красный Крест с помощью Добужинского, который, будучи в 1916 г. призван в армию, по протекции Сомова и друзей из Общины св. Евгении также попал в эту организацию.

8 *...наша «служба» заключалась ... в графической работе для этого издания...* — «История Красного Креста за 50 лет» не была издана. Эскиз обложки Добужинского к этой книге хранится в ГРМ.

9 *...занятый в Художественном театре...* — В 1917 г. Добужинский готовил сценическое оформление пьесы А. А. Блока «Роза и Крест».

10 *После его отъезда...* — Нарбут уехал на Украину в конце 1917 г. В Киеве он вскоре стал преподавать графику в Украинской Академии художеств, а несколько позже был ректором.

БАКСТ
(с. 295)

Печатается по тексту, опубликованному в газете «Сегодня», 1925, 2 янв

11 *Общественный поворот вкуса, который последовал за этими триумфами...* — «Русские сезоны» имели грандиозный успех, особенно в первые годы своего существования. «После наших постановок дорогие и сложные постановки образцовых театров — „Grand-Opéra" и „Opéra Comique" должны показаться балаганной дребеденью [...] Не Бородин, и не Римский, и не Шаляпин, и не Головин, и не Рерих, и не Дягилев были триумфаторами в Париже, а вся русская культура, вся особенность русского искусства, его убежденность, свежесть и непосредственность, его дикая сила [...] Эта поездка явилась прямой исторической необходимостью. Мы оказались тем ингредиентом в общую культуру, без которой последней грозило „свернуться", „скиснуть"» (*Бенуа А.* Художественные письма. Русские спектакли в Париже. — Речь, 1909, 19 июля).

12 *В этом году открылось ... «Современное искусство».* — Ошибка: оно открылось в 1903 г. (см. с. 193).

13 *...он был весь под впечатлением искусства... Эллады.* — В 1923 г. Бакст издал в Берлине свои воспоминания «Серов и я в Греции. Дорожные записки» о путешествии 1907 г. Они переизданы в сборнике «Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников». Л., 1971, т. 1, с. 562—588.

14 *Вскоре Бакст уехал навсегда в Париж.* — Это произошло в 1909 г. в связи с работой в антрепризе Дягилева. Как пишет И. Н. Пружан, «Бакст после 1910 г. бывал в России лишь периодически» (*Пружан И. Н.* Л. С. Бакст. Л., 1975, с. 190).

15 *Только один раз он приезжал в 1913 г. в Петербург...* — Добужинский не точен: Бакст приезжал ежегодно. Что же касается упомянутого костюмированного бала, то он состоялся в конце января 1914 г.

16 *...многие вещи... говорили о его неожиданных обещаниях.* — И. Н. Пружан, рассказывая о творчестве художника на закате его жизни, говорит: «Работы Бакста этих лет не содержали в себе чего-либо принципиально нового и значительного» (*Пружан И. Н.* Л. С. Бакст, с. 206). Впрочем, ее слова касались театральных работ Бакста, возможно, что его станковые вещи остались неизвестными исследователю.

КУСТОДИЕВ
(с. 298)

Печатается по тексту, опубликованному в газете «Последние новости», 1927, 3 июня.

Перепечатано в кн.: Кустодиев Б. М. Письма. Статьи. Воспоминания. Л., 1967, с. 348—349.

17 *Его жена — единственная и незаметная его сестра милосердия...* — Кустодиева Юлия Евстафьевна (1881—1942).

18 *...он совершенно был лишен непосредственных внешних впечатлений жизни...* — Добужинский, конечно, прав, но он несколько преувеличивает «неподвижность» Кустодиева, который довольно часто выезжал из Петрограда, хотя и не мог ходить. В 1917 г. он был около Выборга, в 1921 — в Старой Руссе, в 1923 — в Крыму, в следующем году — в Луге, в 1925 — в Белой Церкви и Киеве, в 1926 — в тамбовской деревне.

19 *...на далекую Петроградскую сторону...* — Кустодиев жил на Введенской ул. (теперь ул. Олега Кошевого).

ГРЖЕБИН
(с. 299)

Печатается по тексту, опубликованному в газете «Сегодня» 1929, 14 апр., с сокращениями.

20 *...напомнить о том, что сделано им...* — В своей издательской практике, которая, безусловно, являлась главной сферой его деятельности, Гржебин входил в число передовых русских издателей. За свою жизнь он организовал четыре крупных издательства («Шиповник», «Парус», издательство Гржебина и «Петрополис»), деятельность которых оставила заметный след в русской художественной культуре. Главные свои интересы он сосредоточил на издании современных (русских и иностранных) поэтов, прозаиков и художников.

Свои социальные симпатии Гржебин выражал вполне отчетливо, это проявилось и в организации сатирических журналов 1905—1906 гг., и в круге его друзей и близких знакомых, среди которых был М. Горький. Гржебин, чрезвычайно дороживший советами Горького, не раз прибегал к его помощи; при формировании издательства «Парус» именно Горький определил его задачи, которые полностью были приняты Гржебиным. Социальные воззрения Гржебина отразились, конечно, и в его издательской практике. Одной из первых книг, выпущенных Гржебиным, был «Историко-революционный альманах» (1908, «Шиповник»), конфискованный царским правительством (был вновь переиздан в 1917 г.). Впоследствии Гржебин нередко издавал произведения наиболее революционно настроенных писателей, в том числе Горького. Таким образом, Гржебин сыграл немаловажную роль в создании той революционной настроенности, которая была присуща русской культуре начала XX в. В этом заключается одно из положительных явлений издательской деятельности Гржебина.

21 *...после нескольких лет, проведенных ... в школе Hollosi...* — Гржебин учился в мастерской Холлоши одновременно с Добужинским (см. с. 161).

22 *...общественное настроение подсказывало Гржебину иной тип журнала.* — Летом 1905 г. петербургские художники бывшего «Мира искусства» при поддержке некоторых московских художников (В. Серов, И. Грабарь, К. Юон) приступили к созданию нового художественного журнала. Его материальную сторону решено было организовать по широко распространенному тогда принципу паевого товарищества. Название нового журнала несколько раз менялось («Современное искусство», «Свободное искусство», «Вестник искусства»). Именно в это время в Петербурге появился Гржебин с идеей организации журнала, но не такого «академического», о котором думали мирискусники, а более живого, с явной сатирической ориентацией. Он сумел увлечь всех тех людей, которые готовили издание «Вестника искусств», и переключить их силы на создание сатирического журнала («Жупел»).

23 *В это время он сблизился с Горьким...* — В письме от 1 сентября 1905 г. Добужинский рассказывал Бенуа: «Писал ли Вам кто-нибудь о Горьком? Эта идея того же Гржебина — пригласить Горького — вначале показалась дикой (Сомов, Бенуа+Горький!). Но, по-видимому, из этого может получиться нечто и неожиданное. Конечно, важно имя, и именно такое — в нынешнее время. Но, кроме того, Г[орький] при знакомстве оказался иным, чем предполагалось, и, может быть, даже склонным со временем подчиниться некоторому благотворному влиянию художников.

В нем нас удивило отсутствие высокомерия и интерес, с которым он говорил о художестве. Конечно, считая себя реалистом (?), он не любит искусства, обращающегося к давно прошедшему. Любит финляндцев и не любит Сомова. Но ценит так же, как и Бальмонта (что за параллель?). Но „у Сомова много щедрости“ — недурно! Метафизику органически не переваривает — и мистицизм. На эту тему завзятый идеалист Сюннерберг (мы его забрали с собой к Горькому) вел с ним долгий „спор“.

Но он очень верно понял задачу „Понедельника“ [предварительное название „Жупела“. — *Г. Ч.*], внепартийную и анархическую (в смысле широком) [. . .] Вообще он показался чутким и наивным даже, что, конечно, в его пользу» (Сектор рукописей *ГРМ*, ф. 137, ед. хр. 930, л. 7—8).

24 *. . . Гржебин устроил . . . «съезд» . . . деятелей литературы и искусства. . .* — В своем дневнике Добужинский не упоминает финнов, перечисляя участников встречи в Куоккале: «Ездили к Горькому в Куоккалу — Сюннерберг, Нурок, Билибин, Замирайло, Юрицын с Карриком и Яблоновским, встречали в Куоккале — Гржебин, Горький и Андреев» (запись 10 июня 1905 г. — *ГРБ*).

25 *Гржебин . . . совершил действительно чудо. . .* — 1 сентября 1905 г. Добужинский писал Бенуа: «Вот теперь бы как был бы кстати „Жупел“. Только пока слишком много разговоров, а не дела, и разговоров в общем, сводящихся к российскому „разъедающему анализу“ и скептицизму — а это не на пользу делу!

Лучше было бы прямо приняться за работу — действительно, может быть, что-либо и вышло бы. Гржебин, о котором Вы, конечно, знаете со слов Сомова, — фанатик идеи журнала и единственно горящий человек, но он не Дягилев, а как бы тут был полезен такой организатор — с силой воли и практик!» (*ОР ГРМ*, ф. 137, ед. хр. 930, л. 6).

26 *. . . отсидел около 8 месяцев в тюремном заключений.* — Друзья Гржебина, и в том числе Добужинский, предпринимали попытки его освобождения — см. письмо Добужинского к Билибину от 23 января 1906 г. (Сектор рукописей *ГРМ*, ф. 115, ед. хр. 16, л. 3—4). Находясь в тюрьме, Гржебин продолжал заботиться о судьбе журнала. В присланном «по рукам» письме Добужинскому он сообщал:

«Дорогой Мстислав Валерианович,
это письмо пойдет к Вам не через жандармерию, поэтому могу Вам более откровенно писать. Уже третья неделя на исходе, как я в тюрьме, а на скорое освобождение я не надеюсь.

Думаю даже, что теперь мне надолго не выбраться из тюрьмы. Я задыхаюсь от тоски и не знаю, что делать. Правда, когда видишь, как другие еще в худшем положении, нежели я, то как-то совестно жаловаться.

Я видел в пересыльн[ой] тюрьме старика, помощ[ника] экспедит[ора] — почтальона, 50 лет, ни за что ни про что его сослали в Архангельскую губ[ернию], оставляет семь детей. Необеспеченные, все мал мала меньше. И все административным путем. Впрочем, и суду теперь трудно довериться. Нет сомнения, что это только для того, чтобы соблюсти формальности, а резолюция у них уже раньше подготовляется, до суда еще.

8-го февр[аля] мой суд за первый номер. Я почти уверен, что засудят так просто, без всякого смысла, и засудят на год. Здесь в предварилке хуже, чем всюду. Прогулка в клетке. В камере темно. Окно мало и высоко — видеть из него ничего нельзя. В Выборгской свои прелести — парашка. В Пересыльной свои — клопы и грязь. А если сошлют, так тоже ведь не сладко человеку необеспеченному, как я. Все же это лучше тюрьмы. Четыре прошения я уже послал директору департамента полиции — все без результата; 48 часов я голодал — больше не мог выдержать. И все напрасно. Мне все-таки кажется, что если вы все — художники коллективом прошение подали бы директору деп[артамента] полиц[ии] — меня скорее освободили бы. Пишите ему, что он с ума сошел, что у нас журнал раньше всего художественный, а там, где мы касались тек[ущей] жизни, мы ничего такого не напечатали, чего не было бы ежедневно в печати.

Порой мне кажется, что меня все забыли. Если бы хоть знать, сколько времени сидеть, было бы гораздо лучше.

Обидно также за „Жупел“, уже все как будто пошло хорошо. Но я уверен, что Вы сумеете и дальше вести это дело. Я боюсь только, чтобы у Вас не произошел

раскол с Горьким и его товарищами. Теперь этого допустить никак нельзя. Если это случится, то непременно повод дадут художники. Горький слишком хорошо и искренне относится к нам всем, чтобы от него что могло пойти нехорошее.

Во всяком случае, я рад, что мы дотянули до 3-го номера, какой уже больше располагает к себе и показывает, что дело, несомненно, прогрессирует.

Ах, я уверен, что „Жупел" стал бы таким журналом, что самых больших скептиков покорил бы. Теперь уже ночь: в тюрьме 9 ч[асов] вечера — спать. Всюду стучат в стены — это переговариваются. Я тоже научился тюремной азбуке. Это очень просто, но нужно опыт иметь. Сегодня привели нового соседа ко мне. Он нервно стучит — я ничего не понимаю, а он меня не понимает.

Сколько по поводу вашего рисунка мы бумаги исписали! Они приняли Ваш „Старый год" за самодержавие.

Здесь хорошо еще, что иметь можно свои свечи. А то я раз плохо спал в Выборгской — думал с ума сойду.

Все-таки я не отчаиваюсь, верю, что все это ненадолго, хочу по крайней мере так верить.

Приходите, дорогой Мстислав Валерианович, ко мне на свидание: для этого Вам нужно только взять у прокурора окружного суда письменное разрешение. Он выдаст. Мне будет это очень приятно и других увидеть. Вот времена! Черт побери! Кто бы сказал, что я стану „героем революции", „из пострадавших!"... Здесь хоть библиотека, в пересыльной ничего. Но зато там общая камера. В одиночной очень трудно иногда. Это не будет фразой — живая могила. Всюду на стене свежие, стертые, нацарапанные надписи — все люди томились. И форма камеры тоже — могилы. Но возмутительней всего эти клетки для прогулки. Просто гуляешь в клетке, словно зверь. Передайте привет Вашей супруге, Сомову и Лансере. Всего хорошего Ваш З. Гржебин».

(*ГРБ*). Рукою Добужинского карандашом вверху первого листа письма написано: «2 февр[аля]», что означает, вероятно, дату получения письма — 2 февраля 1906 г. Под названием «Старый год» Гржебин имеет в виду рисунок Добужинского — «1905—1906», помещенный на обложке третьего номера «Жупела». В числе других обвинений Гржебина была публикация подкрашенного рисунка Добужинского «Октябрьская идиллия»: «СПб., Цензурный комитет, рассмотрев напечатанные в № 1 журнала „Жупел" статьи под заглавием „За вечерним чаем" и „Про доброго царя Берендея", а также рисунок, озаглавленный „Октябрьская идиллия", нашел, что статьи эти и рисунок заключают в себе признаки преступления...» (цит. по: *Приймак Н. Л.* Новые данные о сатирических журналах «Жупел» и «Адская почта». — В кн.: Очерки по истории русского искусства конца XIX—начала XX века. М., 1964, с. 115).

27 *...основано было издательство «Шиповник».* — Книгоиздательство «Шиповник» было основано З. И. Гржебиным и С. Ю. Копельманом в 1906 г. и существовало до 1918 г. Издательство выпустило 26 литературно-художественных альманахов «Шиповник», в которых основными сотрудниками были А. Белый, А. А. Блок, В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, Л. Н. Андреев, Ф. Сологуб. Издательство часто печатало произведения А. Н. Толстого, М. М. Пришвина, А. Серафимовича, В. В. Муйжеля, С. Н. Сергеева-Ценского, А. М. Ремизова. Из зарубежных авторов издавались Джером К. Джером, Г. Уэллс, К. Гамсун, М. Твен, Г. Мопассан, Г. Флобер, Дж. Г. Байрон, Г. Д'Аннунцио. Была издана «Илиада» Гомера. Произведения зарубежных писателей обычно объединялись в книги под названием «Северные сборники» (вышло семь книг). «Шиповник» был одним из прогрессивных книгоиздательств дореволюционной России.

Добужинский часто исполнял различные графические заказы для «Шиповника».

23 *Художественная внешность русской книги ... достигла исключительного совершенства...* — Добужинский несколько торопит события: к моменту возникновения «Шиповника» (1906) внешность русской книги только еще обещала стать «совершенной». Члены «Мира искусства» очень редко занимались оформлением книг. Лансере, самый активный среди них график, до 1906 г. (за семь лет) выполнил лишь пять обложек к рядовым изданиям художественной литературы. Большую, быть может, решающую роль в становлении культуры внешнего вида подобных изданий сыграл Добужинский. В одном только 1907 г. он выполнил 17 обложек для различных издательств («Ши-

повник», «Сириус», «Оры», «Эос», «Факелы»). Они оказались заметным явлением в русской книжной графике и повлияли на вкусы как художников, так и издателей. Впрочем, это касается главным образом издательств, возникших после 1905 г., свободных от каких-либо традиций. Что касается «старых» издательств — Вольфа, Маркса или Сытина, то они и не пытались изменить внешний облик книги. Лишь в 10-х годах на оформлении их изданий начинают отражаться новые веяния. Наиболее передовыми в этом отношении были петербургские издательства.

29 *Внешность книги стала первой работой Гржебина.* — При всем своем стремлении к современному внешнему виду книг Гржебин нередко путался в принципиальных вопросах графического оформления. Например, он хотел издать «Войну и мир» Л. Н. Толстого с иллюстрациями Бенуа, Лансере, Серова, Бакста, Кардовского, Остроумовой-Лебедевой, Добужинского и сам был в восторге от своей идеи. И это после печального опыта лермонтовского и пушкинского изданий, осуществленных в конце XIX в. (см. письмо З. И. Гржебина к А. Н. Бенуа от 15 апреля 1906 г. — Сектор рукописей *ГРМ*, ф. 137, ед. хр. 898, л. 15, 16).

30 *Там ... был издан ... «Пруд» Ремизова...* — Добужинский ошибается: «Пруд» А. Ремизова был выпущен издательством «Сириус».

31 *... выпущены были ... «О. Бердсли»...* — Автором монографии «О. Бердсли» был Н. Н. Евреинов.

32 *... Гржебин приступил к изданию... «Истории живописи...» Бенуа...* — Ошибка: эту книгу издавал Кнебель: История живописи всех времен и народов. СПб., 1912—1917. Т. 1—4. Издание не окончено.

33 *... напечатал ... несколько отличных детских ... сборников («Радуга», «Елка» и другие...)* — Добужинский ошибается: был выпущен лишь один детский сборник. В 1916—1917 гг. петроградскими и московскими писателями, поэтами и художниками готовилась книга, предназначенная для детей младшего возраста. Добужинский выполнил ее оформление. «Первоначальное название этой книги было „Радуга“ [...], — вспоминал о ней один из ее составителей, К. И. Чуковский. — Из-за типографской разрухи эта „Радуга“ так долго печаталась, что вместо марта—апреля 1917 г. вышла лишь в следующем году, в конце января, в многоснежную зиму, когда ни о каких „Радугах“ не могло быть и речи. Поэтому издательство внезапно решило переименовать нашу „Радугу“ в „Елку“. Это пагубно отразилось на внешности книги: мы принуждены были выбросить и прелестную, многоцветную обложку, и пышный форзац, изображающий радугу, на которую карабкается веселая толпа малышей» (*Чуковский К.* Об одной забытой детской книге. — Детская лит., 1940, № 1/2, с. 60). Один из рисунков, предназначенных для оформления «Радуги», был воспроизведен в книге С. К. Маковского «Графика Добужинского».

Для той же «Елки» Добужинский исполнил ребус «Сто рож». По поводу него, рассказывая о редактировании сборника «Елка» М. Горьким, Чуковский писал: «... весело смеялся Горький, когда один из художников [...] нарисовал карикатуры на разных тогдашних общественных деятелей — и раньше всего на самого Горького» (Там же, с. 61). Кроме Горького, Добужинский исполнил карикатуры на К. И. Чуковского, К. С. Станиславского, М. П. Лилину, К. Д. Бальмонта, А. Н. Толстого, Ф. Сологуба, И. Э. Грабаря, К. А. Сомова, А. Н. Бенуа, И. Я. Билибина, Н. Н. Евреинова, В. Э. Мейерхольда, Ф. И. Шаляпина и других. Последняя карикатура в последнем ряду — автошарж, а первая в первом ряду — шарж на Гржебина.

34 *... создать самостоятельное издательство в Берлине...* — Имеется в виду издательство З. И. Гржебина, выпустившее, в частности, «Свинопаса» Андерсена с рисунками Добужинского (1922) и монографию «Графика Добужинского», написанную С. К. Маковским (1924).

ЧЮРЛЕНИС

(с. 302)

Печатается по тексту, опубликованному в кн.: *Добужинский*, с. 390—393.

35 *... я ... знал о зарождавшемся движении литовской интеллигенции.* — Общий подъем в культурной жизни России на рубеже веков заметно отразился и на Литве. С конца XIX столетия там началось активное движение во всех сферах искусства,

литературы, музыки, театра. Большую роль в формировании литовского литературного языка сыграли поэты А. Майронис и П. Вайчайтис, а также собиратель фольклора И. Басанавичус. Их начинания продолжили прозаики Ю. Жемайте, А. Венуолис-Жукаускас и поэт Л. Гира. В 1899 г. в Паланге состоялся первый спектакль на литовском языке. С середины 900-х годов в основных литовских городах создаются любительские театральные общества и драматические кружки. Одновременно организуются многочисленные литовские хоры, некоторые из них работали в Литве, большая же часть гастролировала по России и пользовалась успехом, исполняя в основном народные песни. В 1906 г. была поставлена первая национальная опера М. Петраускаса — «Бируте». Еще раньше М. Чюрленисом была написана первая литовская симфоническая поэма. Таким образом, музыканты и педагоги Ю. Науялис, Ч. Саснаускас и композиторы М. Чюрленис, С. Шимкус, Ю. Груодис, ставшие классиками литовской музыки, заложили основы национальной музыкальной культуры. В 1907 г. возникло Литовское художественное общество, которое организовывало выставки во многих городах Литвы. У истоков национального изобразительного искусства стояли Чюрленис и скульпторы Ю. Зикарас и П. Римша.

К середине 900-х годов литовская культура находилась еще в стадии становления, а главной ее задачей было определение национальных особенностей.

36 *Жмуйдзинавичюс* Антанас Йоно (1876—1966) — живописец, один из художественных деятелей по возрождению литовской культуры в начале XX в.; вместе с П. Римшой и М. Чюрленисом организовал в 1907 г. Литовское художественное общество и был его председателем (1907—1934). Преподавал в Каунасской художественной школе (1926—1940) вместе с Добужинским, а также в Художественном институте Литовской ССР (1951—1953). Народный художник СССР, член-корреспондент АХ СССР. Собрал коллекцию и устроил в Каунасе так называемый «Музей чертей».

37 *...Чюрленис все же решился прийти ко мне...* — Сам Чюрленис рассказывал: «Зашел я к Добужинскому. Это очень молодой „джентльмен" с прекрасной внешностью и чудесный человек. Говорит он немного, но „с толком и расстановкой". Он посоветовал мне обосноваться и остаться в Питере. По его словам, здесь в среде художников много разных обществ и кружков. Мне нужно выбрать себе что-нибудь по вкусу. Существует общество и у композиторов. Каждые две недели для подлинных ценителей музыки оно устраивает вечера, на которых исполняются произведения неизвестных, но талантливых композиторов и делают другие подобного рода штучки. Я ушел от Добужинского совершенно заполненным. Обрати внимание на то, что все это произошло в первый день моего пребывания здесь» (Письмо Чюрлениса к С. Кимантайте от 11 октября 1908 г. — Цит. по кн.: *Эткинд М.* Мир как большая симфония. Л., 1970, с. 110).

38 *...появилась возможность познакомиться с ним ближе.* — Через шесть дней после предыдущего письма он сообщил С. Кимантайте: «Я был у Добужинского еще раз. Понравился он мне еще больше [...] Выставки здесь будут приличные: „Союз" и „Венок". Обещают в свое время познакомить меня и втянуть в жизнь этой художественной аристократии...» (Цит. по кн.: *Эткинд М.* Мир как большая симфония, с. 110).

39 *Жить Чюрленис устроился на Вознесенском проспекте, напротив Александровского рынка...* — Добужинский ошибается: напротив Александровского рынка находится Гороховая ул. (теперь ул. Дзержинского); Вознесенский пр. (теперь пр. Майорова) расположен в значительном удалении от рынка.

40 *Здесь я впервые познакомился с его фантазией.* — В письме к С. Кимантайте от 17 октября 1908 г. Чюрленис рассказывал: «Сегодня Добужинский был у меня. Жаль, что ты не видишь, как он восторгался. Ведь он человек довольно сдержанный, а тут, разглядывая картины, совсем растаял. Больше всего ему понравилась начатая последняя соната из „Моря" — первая и последняя части, соната „Утес", а из „Зодиака" — „Водолей", „Книги", „Близнецы", „Дева". Ну и „Фантазия", особенно последняя часть. Он сказал: „Главное, что совсем оригинально, черт знает, все из себя". Задержался он довольно долго, и мы очень приятно провели время» (Цит. по кн.: *Эткинд М.* Мир как большая симфония, с. 110).

41 *Блейк* Уильям (1757—1827) — английский поэт, график и живописец, иллюстрировал «Божественную Комедию» Данте; тяготел к романтической фантастике, символике и философским аллегориям.

42 *Редон* Одилон (1840—1916) — французский живописец, в творчестве которого острота изобразительного языка сочеталась с символической трактовкой сюжетов.

43 *...мне удалось уговорить его пойти к Александру Бенуа.* — Это случилось значительно позже, 2 декабря 1909 г.: «Вчера был у Бенуа, — сообщал художник С. Кимантайте в письме от 3 декабря 1909 г. — Был четверг, обычное собрание [...]

Довольно скучно мне было, потому что люди, хотя и симпатичные, но по большей части чужие, и трудно так сразу хорошо себя чувствовать в их компании. Бенуа, как всегда, ужасно симпатичный. Показывал свои этюды, очень красивые, а потом специально для меня опять вытащил какие-то старые гравюры. „Вот, посмотрите, это дивные вещи, какого-то дивного художника. Я это для вас специально", — действительно, очень интересные вещи, такие удивительные композиции, на которые я бы не осмелился. Вернулся от Бенуа уж после трех» (Цит. по кн.: *Эткинд М.* Мир как большая симфония, с. 125).

44 *...вернулся со своей молодой женой...* — Чюрленис (Чюрленене-Кимантайте) Софья (1886—1958) — литовский драматург и прозаик.

45 *Они обосновались на улице Малая Мастерская...* — Теперь ул. Мастерская.

46 *...некоторые ... считают, что картина написана много раньше.* — М. Эткинд датирует ее концом 1908—1909 г. (См.: *Эткинд М.* Мир как большая симфония).

47 *...выставка «Салон» ... стала его триумфом.* — Сам Чюрленис относился к своему участию на выставке иначе: «В январе я буду здесь участвовать на выставке [...] Этот факт меня смешит, потому что до сих пор я еще не привык принимать себя всерьез» (Письмо М. Чюрлениса к П. Чюрленису от 23 октября 1908 г. Цит. по кн.: *Эткинд М.* Мир как большая симфония, с. 112). Добужинский не совсем точен: «Салон» открылся 4 января 1909 г.

48 *Бенуа написал ... восторженную статью.* — Бенуа написал о его творчестве несколько позже (см.: Речь, 1912, 10 февр.). В 1938 г. Бенуа вновь написал о художнике (Последние новости, 1938, 10 дек.).

Сам Чюрленис вовсе не так уж почтительно относился к творчеству мирискусников. «Живопись — взять хотя бы этих видных господ из „Союза", — писал он, — все-таки смотрит назад или молится Бердслею. Таков Сомов [...] это как раз Бердслей, только что раскрашено; Билибин же и некоторые другие либо всматриваются во Врубеля, либо в старые иконы, черпая оттуда вдохновение. Будто им не хватает способности или же не верят в себя» (Письмо Чюрлениса к С. Кимантайте от 31 декабря 1908 г. — Цит. по кн.: *Эткинд М.* Мир как большая симфония, с. 112).

49 *...в начале зимы ... я пошел к нему...* — Это случилось позже, в начале декабря 1909 г. Чюрленис сообщал жене: «Сегодня Добужинский рассматривал мои картины, был обрадован ими и решил взять пять из них с собой в Москву, хотя и не обнадеживает, что они будут выставлены. Во-первых, уже несколько поздно, могут сказать, что нет места; во-вторых, хотя выставку готовит Союз, в Правлении верховодят консерваторы: Переплетчиков, Виноградов, барон фон Клодт... Говорят, что они сопротивлялись моему приглашению, приглашению Уткина и других крайних молодых художников. Добужинскому больше всего понравились мои „Ангелочки" [...] эти с цветочками и бабочками. После них — „Ангел", тот, сидящий с красноватыми крыльями, — цветы и листья. Ты ведь знаешь литовскую таблицу, „Ноев ковчег" с радугой и эту — с птицей — композицию, которую я назвал „Балладой". Хорошо? Вечером я зашел к нему — картины очень понравились всей семье. Потом пришел Сомов, тоже все посмотрел, но к похвале Добужинского не присоединился. Он сказал, что „да, это очень красиво, но, Николай Константинович, вы как будто ближе к земле сделались — в этом году ваши картины более понятны...". Мне кажется, он прав. Добужинский находит, что картины в этом году „содержательны и глубже", но это как-то не убеждает меня. Как думаешь ты? Вероятно, правда на стороне Сомова... Буду злиться на себя до тех пор, пока не нарисую что-либо хорошее» (Цит. по кн.: *Эткинд М.* Мир как большая симфония, с. 125). На выставке Союза русских художников были представлены три работы Чюрлениса — «Жемайтийское кладбище», «Рай», «Баллада».

50 *Больше я его не видел...* — Смерть Чюрлениса потрясла Добужинского; он писал Бенуа 2 апреля 1911 г.: «Умер Чурленис. Никаких подробностей не знаю, получил только краткую телеграмму от его жены из Вильно. Решили с Рерихом возложить

от „Мира Иск[усства]“ венок, я снесся с моими родными, и мой отец сам отвез венок на кладбище. Сегодня же послал бедной его вдове телеграмму. Кроме наших, Рер[иха], Браза и моей подписи, и твою поместил, зная, как ты ценил его. Написал, приблизительно, что „М[ир] И[скусства]“, бесконечно опечаленный безвременной смертью гениально одаренного художника, шлет ей сочувствие и считает долгом устроить посмертную выставку. Это последнее надо сделать непременно. Меня эта неожиданность очень расстроила. Смерть, впрочем, часто как-то что-то „утверждает“, и в этом случае все его искусство делается для меня, по крайней мере, подлинно и истинно откровенным. Все эти грезы о нездешнем становятся страшно значительными.. По-моему, много общего у Чурлениса с Врубелем — то же видение иных миров и почти одинаковый конец, и тот и другой одиноки в искусстве» (Сектор рукописей *ГРМ*, ф. 137, ед. хр. 930, л. 46, 47). Посмертная выставка Чюрлениса была открыта в 1911 г. в Москве и Вильно, а в 1912 г. — в Петербурге. Добужинский принял деятельное участие в ее организации.

ДОПОЛНЕНИЯ

[О МАТЕРИ И ОТЦЕ]
(с. 309)

Печатается по тексту, опубликованному в кн.: *Добужинский*, с. 13, 14, 17—19.

НОВГОРОД
(с. 309)

Печатается по тексту, опубликованному в кн.: *Добужинский*, с. 55—61.

1 *...людьми ... различной веры...* — П. О. Добужинский, как литовец, исповедовал католическую веру.

2 *...мучительный бракоразводный процесс их детей...* — Хлопоты по разводу начались в 1880 г. и закончились лишь в марте 1892 г.

3 *...вероятно, это были процессы в связи с «Землей и волей», «Черным переделом»...* — Тайное революционное общество народников «Земля и воля» основано в 1876 г., одним из руководителей его был Г. В. Плеханов. Члены общества агитировали крестьянство в целях подготовки народной революции, видя основой развития России крестьянскую общину. В 1879 г. общество раскололось на две организации — «Народную волю» и «Черный передел», члены последней, вначале отрицая необходимость политической борьбы и террора, были сторонниками широкой агитации и пропаганды в народе. В числе руководителей «Черного передела» были Г. В. Плеханов, П. Б. Аксельрод, Л. Г. Дейч, В. И. Засулич.

4 *Ему было немногим больше тридцати лет.* — Ф. Т. Софийский прожил 29 лет.

5 *...сделал довольно много рисунков с натуры...* — Известны акварель «Новгород» (1904, собр. И. В. Качурина, Москва), «Новгород. Вечевая башня» (1904, Куйбышевский областной художественный музей) и рисунок «Дом Т. Е. Софийского в Новгороде» (1904, *ГРБ*).

6 *Храм св. Софии уже был тогда реставрирован Сусловым, и мне не нравились его переделки...* — Суслов Владимир Васильевич (1859—1921) — археолог, архитектор, историк и исследователь древнерусского зодчества, автор многочисленных книг. В 1893—1900 гг. занимался реставрацией новгородской Софии. Ему удалось обнаружить под позднейшими наслоениями древние росписи XI в., часть мозаичного пола, первоначальный престол X в. и множество архитектурных форм времени постройки собора, скрытых или искаженных при неоднократных переделках.

ПЕТЕРБУРГ МОЕГО ДЕТСТВА
(с. 314)

Печатается по тексту, опубликованному в кн.: *Добужинский*, с. 96—97.

ДЕРЕВНЯ
(с. 315)

Печатается по тексту, опубликованному в кн.: *Добужинский*, с. 170, 173.

[7] *...Страхова ... предложила мне составить дарственную на кусок этой земли предков...* — В письме к жене от 27 октября 1929 г. из Каунаса Добужинский рассказывает: «Только что вернулся — из Добужей! Итак, произошло это событие, и наконец мы на земле предков [...] Сначала маленький фольварк, Малые Добужи, а затем и Большие. Это два оазиса с купами старых деревьев среди довольно ровной местности. При въезде в ворота усадьбы (деревянный забор) стоит высокий крест. Перед домом огромная клумба сирени. Дому, вероятно, лет 50, деревянный, серый плоский фасад с полукруглыми окнами, одноэтажный. Впереди стеклянная стена. Старый дом не существует уже 50 лет, только осталась старая липа около его места... Нас встретили две симпатичные старушки, одна в чепце, Мария Ивановна Страхова, лет 60, вдова, другая — ее сестра, Елена Ивановна Климчицкая, старая девица. Обе очень интеллиген[тные] дамы [...] Угощали яблоками, поставили самовар, предлагали приехать погостить сколько угодно и когда угодно [...] Ты понимаешь, как мне было приятно, я исполнил какой-то священный долг» (*ГРБ*).

КРУГ «МИРА ИСКУССТВА»
(с. 316)

Печатается по тексту, опубликованному в кн.: *Добужинский*, с. 303, 312, 313.

[8] *...отмечает Остроумова в своих биографических заметках...* — «Александр Николаевич, — пишет автор, — обладавший исключительным педагогическим даром, незаметно для меня самой занялся моим художественным образованием» (*Остроумова-Лебедева А. П.* Автобиографические записи. М., 1974, с. 170, 171).

[9] *Менцель Адольф* (1815—1905) — немецкий живописец и график; крупнейший представитель немецкого реализма второй половины XIX в. В его творчестве уживались интересы к социальным проблемам современной жизни с утонченным культом старины, главным образом эпохи Фридриха Великого.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Бенуа	*Бенуа А. Н.* Мои воспоминания. В 2-х тт. М.: Наука, 1980
ГМИИ	Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
ГПБ	Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина
Грабарь	*Грабарь И. Э.* Моя жизнь. Автомонография. М.: Искусство, 1936
ГРБ	Государственная Республиканская библиотека Литовской ССР, Вильнюс
ГРМ	Государственный Русский музей
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея
Добужинский	*Добужинский М. В.* Воспоминания. Т. 1 / Подгот. Е. Е. Климова с помощью Р. М., В. М. и В. И. Добужинских. Нью-Йорк, 1976
ЛГАКФФД	Ленингр. Гос. архив кино-, фото- и фонодокументов
МТМ	Музей театра и музыки Литовской ССР
С. н., Париж	Собрание наследников М. В. Добужинского (находится в Париже и Нью-Йорке). Если работа находится в собрании другого лица, то добавляется его фамилия
Собр. Г. Ч.	Собрание Г. И. Чугунова, Ленинград
Сомов	*Сомов К. А.* Письма. Дневники. Статьи. М.: Искусство, 1976
ГЦТМ	Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина
Станиславский	*Станиславский К. С.* Собр. соч. В 8-ми тт. М.: Искусство, 1954—1961

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН *

* Сост. Г. И. Чугунов.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Хвалебный гимн Чижову под управлением Дмитриева-Кавказского. Карикатура. Второй справа — автошарж. Карандаш, акварель, тушь. 1898—1899. *ГРМ*. Публикуется впервые

Антон Ашбе. Рисунок карандашом И. Э. Грабаря. 1899. Местонахождение неизвестно

Шимон Холлоши. Фот. 1900-х гг.

Натурщик. Рисунок, сделанный в школе А. Ашбе. Уголь. 1900. *ГРМ*. Публикуется впервые

Этюд. Исполнен в школе Ш. Холлоши. Масло. 1900-1901. *ГРМ*. Публикуется впервые

М. В., В. М., Р. М., Е. О. Добужинские. Фот. ок. 1908 г. К. Буллы. *ЛГАКФФД*. Публикуется впервые

М. В. Добужинский и К. А. Сомов у Гиршманов. Фот. 1911 г. *ГРМ*. Публикуется впервые

Мстислав Валерианович и Елизавета Осиповна Добужинские в Финляндии. Фот. 1916 г. *Собр. Г. Ч.* Публикуется впервые

Набережная в Санкт-Петербурге. Тушь. 1908. *ГРБ*. Публикуется впервые

Город пышный, город бедный... Акварель к стихотворению Пушкина. 1902. Местонахождение неизвестно. Эскизы находятся в *ГРМ*

Автопортрет. Карандаш. 1900—1901. *ГРМ*. Публикуется впервые

Автошарж. Тушь. 1900-е гг. *ГРМ*. Публикуется впервые

М. В. Луначарский. Карандаш. 1907—1909. *ГРМ*. Публикуется впервые

Карикатура на М. В. Луначарского. Тушь, карандаш. 1907—1909. *ГРМ*. Публикуется впервые

Карикатура на Д. Г. Явленского. Карандаш. Ок. 1900 г. *ГРМ*. Публикуется впервые

Карикатура на А. А. Венценосцева. Тушь. 1904. *ГРМ*. Публикуется впервые.

Карикатура на М. А. Кузмина. Конец 1900-х гг. Тушь. *ГРМ*. Публикуется впервые

А. Н. Бенуа. Карандаш. 1908. *Собр. З. Варнаускаса, Каунас*. Публикуется впервые

Е. Е. Лансере. Карандаш. 1914. *ГТГ*. Публикуется впервые

А. П. Остроумова-Лебедева. Карандаш. 1914. *Собр. З. Варнаускаса*. Публикуется впервые

Е. Н. Званцева. Карандаш. 1910. *Собр. З. Варнаускаса*. Публикуется впервые

Карикатура на Вяч. И. Иванова. Тушь, акварель, карандаш. 1906—1908. *ГРМ*

Карикатура на В. Н. Аргутинского-Долгорукова. Тушь. Конец 1900-х гг. *ГРМ*. Публикуется впервые

Карикатура на И. Э. Грабаря. Тушь. Нач. 1900-х гг. *Собр. З. Варнаускаса*. Публикуется впервые

Карикатура на С. П. Дягилева. Тушь. 1900-е гг. *ГРМ*

К. А. и А. А. Сомовы. Фот. 1910 г., посланная в качестве открытого письма М. В. Добужинскому. *Собр. Г. Ч.* Публикуется впервые

В Школе М. В. Добужинского и К. С. Петрова-Водкина. Фот. 1912 г. Слева направо в первом ряду: Аносова, Нахман, Климович, М. В. Добужинский, Ткаченко,

Оболенская, Кармин (?); во втором ряду: Каминко (?), Каплан, Калмыков, Грекова; стоят: Ландау, Наумов. Публикуется впервые

Годовое собрание членов «Мира искусства». Фот. 1914 г. Слева направо сидят: К. С. Петров-Водкин, Е. Е. Лансере, Н. Д. Милиоти, М. В. Добужинский, А. П. Остроумова-Лебедева, Н. К. Рерих, А. Н. Бенуа, А. Ф. Гауш; стоят: А. Т. Матвеев, А. К. Шервашидзе, С. П. Яремич, П. В. Кузнецов, О. Э. Браз, М. И. Рабинович, И. Я. Билибин, А. И. Таманов, Н. Е. Лансере, В. В. Кузнецов, Б. М. Кустодиев. *ГРМ*

И. Е. Репин. Фот. 1929 г. с дарственной надписью: «27 августа 1929 г. Мстиславу Валериановичу Добужинскому Илья Репин». *ГРБ.* Публикуется впервые

Ф. И. Шаляпин. Фот. 1931 г. с дарственной надписью: F. Chalapin моему старинному уважаемому другу Добужинскому. *ГРБ.* Публикуется впервые

В. Ф. Комиссаржевская и А. А. Мгебров в сцене из спектакля «Франческа да Римини». Фот. 1908 г. с дарственной надписью: «Она в ответ... Теперь читайте Вы, что дама отвечала: «Франческа да Римини». Мстиславу Валериановичу Добужинскому. В. Комиссаржевская». *ГРБ.* Публикуется впервые

К. А. Сомов. Карандаш. 1914. *Собр. З. Варнаускаса.* Публикуется впервые

С. П. Яремич, А. Н. Бенуа и Н. Е. Лансере у А. Н. Бенуа. Карандаш. 1914. *ГРМ.* Публикуется впервые

Б. М. Кустодиев. Карандаш. 1915. *ГРМ.* Публикуется впервые

Е. О. Добужинская. Карандаш. 1913. Местонахождение неизвестно

Н. Н. Евреинов. Карандаш. 1902—1909. Местонахождение неизвестно

А. А. Блок. Карандаш. 1910-е гг. *ГРМ*

М. В. Добужинский. Акварель А. Н. Бенуа. 1908. *Собр. Н. Д. Лобанова-Ростовского, Нью-Йорк*

Эскиз декорации «Мост» к драме «Николай Ставрогин» по роману Ф. М. Достоевского «Бесы». 1913. Темпера. *ГРМ*

Грим Лебядкина к драме «Николай Ставрогин» по роману Ф. М. Достоевского

Эскиз костюма Бертрана к пьесе А. А. Блока «Роза и крест». Автолитография. Повторение 1923 г. *Национальный музей, Прага.* Публикуется впервые

К. С. Станиславский. Карандаш. 1929. *С. н., Париж*

Сиена. Иллюстрация к книге М. В. Добужинского «Воспоминания об Италии». Тушь, граттография. 1922. Местонахождение неизвестно

Сан-Джиминиано. Иллюстрация к книге М. В. Добужинского «Воспоминания об Италии». Тушь, граттография. 1922. Местонахождение неизвестно

Фронтиспис к книге М. А. Кузмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро». Акварель, тушь. 1918. *ГРМ*

Страница книги М. А. Кузмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро». 1918

Ребус «Сто рож». Тушь. 1918. Местонахождение неизвестно

Петербург. Ростральная колонна. Акварель, тушь. 1929. *С. н., Париж*

Каунас. Костел Шаричяй. Гуашь, белила. 1931. *Художественный музей Литовской ССР, Вильнюс.* Публикуется впервые

М. В. Добужинский и М. А. Чехов. Фот. нач. 1930-х гг. *ГРБ.* Публикуется впервые

Федор Сологуб. Фот. нач. 1920-х гг. *ЛГАКФФД.* Публикуется впервые

СОДЕРЖАНИЕ

ДОПОЛНЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЯ

М. В. ДОБУЖИНСКИЙ

ВОСПОМИНАНИЯ

Утверждено к печати
Редколлегией серии
«Литературные памятники»
Академии наук СССР

Редактор издательства
О. К. Логинова

Художник
Б. И. Астафьев

Художественный редактор
Н. Н. Власик

Художественно-технический редактор
Н. П. Кузнецова

Корректоры
В. А. Бобров, В. Г. Петрова

ИБ № 29536

Сдано в набор 11.02.86.
Подписано к печати 10.10.86.
А-12178. Формат $70 \times 90^{1}/_{16}$.
Бумага типографская № 1
Гарнитура академическая.
Печать высокая.
Усл. печ. л. 40,36. Усл. кр.-отт. 48,55.
Уч.-изд. л. 43,6
Тираж 50 000 экз. Тип. зак. 157
Цена 6 руб.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
117864, ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9-линия, 12

В издательстве «НАУКА» вышли книги:

А. В. СУВОРОВ
ПИСЬМА

В книге помещено 688 писем А. В. Суворова (1730—1800), знаменитая «Наука побеждать», записки и наброски.

Эпистолярная и военная проза Суворова — своеобразное явление в литературе XVIII в. Ее автора не связывали каноны «изящной словесности», так как он о них не заботился. Один из самых образованных русских людей века, владевший семью языками, Суворов в своей переписке насыщает текст литературными, историческими, мифологическими образами и реминисценциями. Замечателен и его «волшебно-детский» язык и образы в письмах к дочери Наташе — «Суворочке», воспитывавшейся в Смольном.

* * *

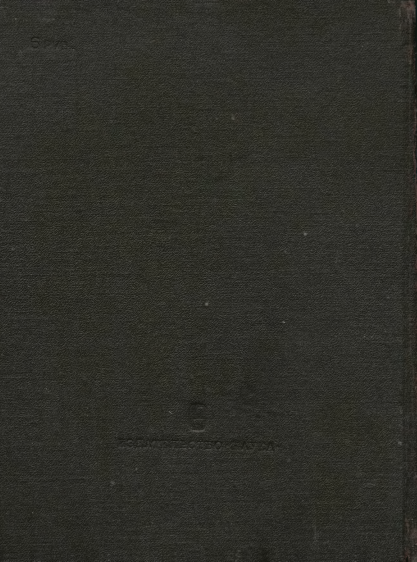
А. В. ДРУЖИНИН
ПОВЕСТИ. ДНЕВНИК

Либеральный критик Дружинин (1824—1864) входил в круг литераторов из некрасовского журнала «Современник». В его повестях «Полинька Сакс» и «Рассказ Алексея Дмитриевича», напечатанных при поддержке Белинского, нашли яркое отражение идейные и художественные искания прогрессивной русской интеллигенции середины XIX в. Повести Дружинина интересны не только принадлежностью к «натуральной школе», но и оригинальным психологизмом, своеобразно характеризующим переходный период от лермонтовской манеры к глубокому психологизму Достоевского и Толстого. Не публиковавшийся дневник — ценный памятник литературной жизни 40—50-х годов. Он содержит сведения о виднейших писателях эпохи, о замыслах и творческой работе автора над статьями, повестями, поэтическими переводами, особенно Шекспира. Дружинин щедро включал в дневник конспекты, наброски, отрывки своих очерков и рассказов. По нему можно проследить становление мастерства писателя.

М.В.
ДОБУЖИНСКИЙ

ВОСПОМИНАНИЯ

М.В. ДОБУЖИНСКИЙ ВОСПОМИНАНИЯ


5 руб.
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»